Alas, Leopoldo

# SOLOS DE CLARÍN




Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2022

I.S.B.N. 978-84-1143-210-8

# Solos de Clarín

Leopoldo Alas

LEOPOLDO ALAS

## SOLOS DE CLARIN

CON UN PRÓLOGO

DE

DON JOSE ECHEGARAY

MADRID
ALFREDO DE CARLOS HIERRO, EDITOR
Calle de San Sebastián, [illegible], 2.º

[Indicaciones de paginación en nota.1]

AL AUTOR DE «EL GRAN GALEOTO»

*en prueba de admiración y amistad,*

LEOPOLDO ALAS

Madrid. Junio 1881.



# Cuatro palabras a manera de prólogo

Invitado por mi buen amigo D. Leopoldo Alas a escribir unas cuantas páginas a manera de prólogo o introducción a su libro, y deseando vivamente complacerle, preparé mi papel, tomé mi pluma, y pedí inspiración al Dios de los proemios, que numen tutelar deben tener, aunque yo, en este instante, ignore cuál sea. Y bien he menester que a mí descienda, y que me preste un tizón al menos de su sacro fuego, porque es la verdad que, por más que busco, no encuentro idea que valga el trabajo de ser embutida en una frase; ni mi pobre imaginación da muestras de sí, por más que la solicito y la ruego; ni hallo a mi alcance, por más que dirijo afanosamente la vista interna a todos los antros del cerebro, una siquiera de las muchas vulgaridades que el uso tiene almacenadas para necesitados como yo, y empresas como la mía.

Resultado natural y fácil de prever, porque, el caso es de todo en todo nuevo para mi ingenio; la ocasión —II→ inverosímil, de puro inesperada; y grande el conflicto, y el apuro mayúsculo: no sólo, aunque esto fuera bastante, por mi ya confesada esterilidad, sino por otras muchas y poderosas razones, que a su tiempo diré, si no es que desde luego las digo; como voy a decirlas, sin poner más prólogo a mi prólogo que las palabas que preceden.

Diré, pues, que esto de ver mi persona, mis actos y mis obras en poder de críticos, cosa es harto vista; y que no fuera novedad, ni nadie por novedad la tendría, y yo menos que nadie, verlas y verlos a todos tres, obras, persona y actos, sin compasión mordidos, y destrozados, y dispersos, y aun insepultos, cuando no aniquilados, y hasta de la memoria de las gentes desvanecidos: todo por obra y gracia de la crítica y de sus mortíferos rayos. Pero ver a un crítico en mi poder, sus escritos bajo mi pluma, sus fazañas pendientes de mi fallo, esto sí que es cosa peregrina, y combinación que a maravilla trasciende; esto sí

que asombraría al mundo, dado que el mundo se ocupase de nosotros, y que a mí mismo, que soy el favorecido, me deja indeciso y suspenso.

¿Qué se hace en ocasión semejante?, me pregunto, y no atino con la respuesta: ¡ni cómo dar con ella, revolviendo precedentes de mi vida literaria, si por vez primera me veo en caso tal!

Juzgar yo a un crítico, analizar sus obras, disciplinar, por decirlo así, su palmeta, es invertir los términos, es trastornar las leyes naturales, es algo parecido a las populares aleluyas del mundo al revés, en que pinta la inspiración callejera embarcaciones por los montes, carromatos por los mares, el pollo asando tranquilamente al cocinero y el corderillo clavando aguda cuchilla —III→ en la robusta garganta del matachín. Carromato fui que por fuera de camino real avancé como pude, por entre tumbos de gente espantadiza y tropiezos de ceñudos críticos: el asador y el fuego sentí una y otra vez en mi pobre carne; corderillo inocente, en más de una ocasión rasgome las entrañas agudo hierro, aunque jamás por lo visto lograron acabar conmigo: y esto aprendí y de memoria me sé el papel de víctima; pero inexperto en la obra, y espantado casi ante mi propia osadía, me veo, al encontrarme con todo un crítico entre las manos, y al alcance, por ende, de mi enojo.

Óiganme en confesión, y cállenlo luego los que me lean: mi primer impulso fue el de la venganza: ojo por ojo; golpe por golpe; dentellada por mordedura.

Pero vino después la razón, señora tan respetable como fría, y murmuró a mi oído palabras tan razonables como suyas. Que si hay críticos, me dijo, que merecen encontrarse con otros como ellos, los hay también de saber y de conciencia, y que este, que generosa y confiadamente viene a mí, separado y a larga distancia marcha de la rencorosa y atrabiliaria turba. Que mi ensañamiento en su persona, agregó, sería inútil, porque *alas* tan poderosas tiene, que del mismo altar del sacrificio se me escaparía, dejándome como a Fedra, salvo el sexo, con el crimen sobre la conciencia y sin el placer de haberlo saboreado. Y en suma, añadió para concluir, que no fuera justo aplicar

al inocente lo que aun para el culpable repruebo, y hacerme cómplice de ese lamentable afán de ciertos escritores de censurar por afición, morder por gusto y destruir reputaciones por oficio.

Hiciéronme fuerza tales razones, renuncié a la crítica —IV→ abolida en el código de mi particular justicia, al menos por esta vez, la pena del talión, por natural que sea y gustosa que parezca, y aún me propuse, pasando de uno a otro extremo, hacer alarde de generosidad, y entonar las alabanzas de que es digno el autor del libro, y sus elegantes y profundos trabajos literarios.

Pero pronto hube de renunciar a mi propósito, porque pensé que bien mirado ¿para qué necesita el señor Alas de mis elogios? ¿Ni qué provecho pudiera reportar de ellos? ¿Ni qué habían de aumentar a su buen nombre en la república de las letras unas cuantas encomiásticas frases, por justas que fuesen, que sí lo serían? ¿Quién no conoce a mi buen amigo? ¿Quién no ha oído su *clarín* de guerra, ya en son de batalla, ya entonando marcha triunfal? ¿Quién no sabe que don Leopoldo Alas es escritor a la vez elegante y profundo, ya severo y preciso, ya agudo y epigramático, y siempre de levantado pensamiento, amante de la ciencia y noble en sus propósitos? Nadie que circule por las plazas o callejuelas de la literatura moderna lo ignora, que en los sitios principales de la ciudad del arte se habrá encontrado, con mi buen amigo; pero si alguien, por acaso, lo ignorase, con repasar el libro que a este prólogo sigue saldría de su reprensible ignorancia y ahorraríase mis noticias y advertencias.

A mi juicio, la serie de críticos que empieza en Larra y concluye en Balart está pidiendo con necesidad y urgencia gente que la continúe y amplíe, y el señor Alas no debe contentarse con menos que con ser uno de los insignes herederos de aquellos insignes críticos.

Todo esto es exacto, y está bien, y no hay quien ose contradecirlo; pero de aquí resulta que mis elogios serían —V→ inútiles por sabidos, y por vulgares casi impertinentes, y que sólo servirían para alentar la malicia del público, harto edificado, como ahora se dice, con tantas alabanzas mutuas y tanta sociedad

comanditaria como pulula por el campo literario. Y de aquí resulta aún, como forzosa consecuencia, que tampoco por este camino puedo llegar al fin de este mi premioso trabajo.

No puedo censurar: sería injusto.

No puedo alabar: sería impertinente.

¿Qué haré, pues?

Por lo pronto he escrito tres líneas y con esta son cuatro, lo cual no debe despreciarse, sobre todo cuando van tan nutridas de pensamiento como el lector habrá notado.

Pero hay más: ocúrreseme que, a no dudarlo, habría materia para un extenso y hasta majestuoso proemio, si yo me lanzase a disertar sobre crítica literaria y sobre sus fundamentos y preceptos. Pero el problema es grave. Difícil es hacer y hacer bien; pero ¡qué difícil es no juzgar mal!

Para lo primero, basta a veces una buena idea, de esas que casi siempre flotan en la atmósfera como impalpables gérmenes, una mediana cultura y algunos instantes de inspiración. Para lo segundo, ¡qué altas cualidades intelectuales son necesarias!, ¡qué conjunto de opuestas aptitudes!, ¡quién ha podido nunca adivinar el fallo del porvenir en materias de arte!, ¡quién ha podido jamás elevarse sobre las pasiones, las preocupaciones o los caprichos del momento!, ¡quién puede ver con luces que han de encenderse dentro de tres siglos!

En suma, cuanto más lo pienso, más y más me afirmo en que no debo ocuparme aquí ni de la crítica ni de sus reglas ni de sus desarreglos.

—VI→

Y con este último descalabro doy por insuperable la empresa, me declaro solemnemente vencido y renuncio a escribir cosa formal con motivo y pretexto de este prólogo.

Mandaré, pues, a mi buen amigo estas insulsas cuartillas; daranle muestra de mi buen deseo y de mi mala suerte: si como ejemplo de humildad cristiana quiere darles entrada en su libro, entren en buen hora, pero déjelas en la antesala, o en la escalera, si no en el zaguán, que es lo más que merecen: si malas le parecieran, que prueba daría de buen criterio con ello, ciérreles la puerta y déjelas sin compasión en el arroyo, que allí se quedarán, porque yo no he de recogerlas.

Y basta con esto y aun sobra todo lo escrito.

Buena suerte al libro; mala pena de olvido al prólogo, y larga vida y todo género de prosperidades para sus autores, dicho sea sin mira interesada.

JOSÉ ECHEGARAY.

# Prefacio a manera de sinfonía

- ALCESTES
  He madame l'on loue aujourd'hui tout le monde,
  Et le siecle par-la n'a rien qu'on ne confonde;
  Tout est d'un grand mérite également doué;
  Ce n'est plus un honneur que de ce voir loué:
  D'éloges on regorge, á la tête on les jette,
  Et mon valet de chambre est mis dan la gazetté.

(MOLIERE.- *Le Misanthrope*.- Acto segundo, escena VII.)

Este libro no viene a llenar ningún vacío, ni es indispensable en la biblioteca de todo hombre medianamente instruido; tengo la profunda convicción de que el mundo seguiría dando vueltas y Pina Domínguez dando comedias, aunque esta colección de artículos no se publicara.

No con el fin de reformar la sociedad, ni siquiera con el fin de reformar los versos de Grilo, doy a la estampa, como se dice, este librejo: muéveme sólo el propósito honrado, y sano como una manzana, de recabar de mi editor algunas pesetas, no tantas como la loca fantasía pudiera ofrecer al deseo. No es esto hacer alarde de un positivismo que, según el Sr. Perier, todo lo va corrompiendo; yo no estoy corrompido, ni vaya a creer el Sr. Perier que serán torres y montones las pesetas que me dé el editor. Convencidos este señor y yo de que —8→ mi libro no vale cosa, y de que lo que poco vale poco cuesta, hemos señalado a los arranques de mi romántico humorismo un precio al alcance de todas las fortunas. Yo hubiera deseado que con

el librito se repartiera a los compradores un décimo de la lotería del Pardo; pero esto no era económico ni moral, y hubo que renunciar a tal incentivo que espero aprovechar en mejor ocasión. Por ahora no puedo ofrecer más regalo a mis lectores que el de la sabrosa murmuración, tan de su gusto y del mío, a fuer de españoles.

Obsérvese que no tengo inconveniente en hablar de la rifa del Pardo, de Pina Domínguez y de otras cosas y personas efímeras, de poco momento, renunciando de este modo a la inmortalidad. No quiero adelantarme a mi siglo por no dar celos a la patrona, a quien no adelanto nada, y así, humildemente barajo en estas páginas nombres de autores, que son como las rosas en lo de vivir *l'espace d'un matin*. Escritos muchos de los artículos que siguen a guisa de crónica literaria, háblase en ellos de lo que tuvo pasajero interés; aluden a veces a lo que ya no existe o pasará pronto; de suerte que si de hoy en cien años algún anticuario bibliómano de los que se empeñan en dar importancia a lo que no la tiene, tropezase con un ejemplar de esta obrita, para entender cuatro palabras de ella necesitaría más apostillas y comentarios que llevan las obras de Aristófanes o de Luciano. Y como yo no estoy dispuesto a borrar nada de lo escrito ni a escribir glosas que ilustren la materia, buena se la mando al Guerra y Orbe del siglo que viene. Ya me lo figuro escribiendo una nota que dice a la letra: «Este Cano, a quien nuestro autor (yo) tan despiadadamente trata, es el autor de *La vuelta al mundo*, y se llamó Sebastián». Y después el sabio futuro dirá al pie de otro pasaje: «Este Blasco, de quien dice el crítico mordaz que no inventó la pólvora, inventó otras muchas cosas, entre ellas una máquina de locomoción marítima que se creyó mucho tiempo ser la del vapor. Su nombre completo es Blasco de Garay». Y más adelante: «Este Velarde podría ser todo lo adocenado que el censor quiera, si se le mira como poeta; pero en cambio murió como un héroe en defensa de la patria: Daoiz y Velarde son los mártires de nuestra Independencia».

Diga lo que quiera el erudito del siglo futuro, yo no soy responsable de sus equivocaciones ni del pésimo gusto que —9→ suele llevar a esta clase de sabios a gastar todo el calor natural, ocupándose

con libros insignificantes que sólo tienen el mérito de ser raros, gracias a lo muy desarrollado que está el comercio al por menor. Escribo sin pensar en las generaciones venideras; escribo para mis contemporáneos, y escribo... con algunos galicismos.

No porque yo los busque de intento, haciendo alarde de un cosmopolitismo gramatical que no entra en mis principios. Los galicismos y demás barbarismos que tengan su madriguera en este libro son involuntarios, absolutamente involuntarios, y yo los retiro desde luego, señores académicos, porque mi ánimo no es ofender a nadie, y a la gramática española mucho menos.

Pero sírvame de disculpa esta consideración muy atendible: ahora los muchachos españoles somos como la isla de Santo Domingo en tiempo de Iriarte: mitad franceses, mitad españoles; nos educamos mitad en francés, mitad en español, y nos instruimos completamente en francés. La cultura moderna, que es la que con muy buen acuerdo procuramos adquirir, aún no está traducida al castellano; y mientras los señores puristas sigan escribiendo en estilo clásico ideas arcaicas, la juventud seguirá siendo afrancesada en literatura. Traducid al lenguaje del siglo XVI las ideas del siglo XIX, y seremos puristas. En tanto, pues hay que escoger entre el espíritu y la letra, nos quedamos con el espíritu.

Sin embargo, no hay que exagerar: aunque la modestia me obliga a decir que no soy tan castizo como me estuviera bien, no se vaya a creer que soy un folletín de *La Correspondencia*, ni un D. Pompeyo Gener que, huyendo de los galicismos, escribe en francés.

Algo se ha leído, como dijo el otro, y no son tantos mis galicismos que el día de mañana no se me pueda hacer académico, siempre y cuando que yo me haga carlista.

Pasando ahora a otro orden de consideraciones -esto es español, aunque malo- voy a exponer a Vds. el concepto y plan de mi libro, como decían los krausistas, mis amigos, cuando otro gallo les cantaba.

Mi libro es una especie de Cronicón literario -(no confundirlo con el de Huelin, que es científico y está protegido por el Estado)- en el que se pasa revista *au jour le jour*, que diría —10→ D. Pompeyo, a cuantas obras produjo el nacional ingenio en estos últimos años, siempre y cuando que estas obras se hayan señalado por lo buenas o por lo malas. Fuera de broma, este librito puede ser útil para los extranjeros, y aun para los indígenas que quieran estudiar el estado presente de nuestra literatura. Aquí verán Vds. una imparcialidad a prueba de *bombo*; a nadie se adula ni se le quitan motas; y en cambio a cuantos poetas chirles Dios crió, y crió muchos, Él, en su alta sabiduría sabrá por qué, se les dice cuántas son cinco, y otra porción de verdades matemáticas.

Un libro de crítica que tiene este mérito, vale un Perú, aunque no lo cuesta. En Madrid, la sociedad de los literatos, no debiera llamarse república de las letras, sino «La Unión», sociedad de seguros mutuos contra críticos: aquí todos somos eminentes, y la gramática no parece.

Oponerse a esta corriente de benevolencia universal es un acto de valor -y no lo digo por alabarme- tan grande como el de aquel héroe romano -creo que era romano- el cual se puso en mitad de un puente para contener él solo a todo un ejército. Yo no estoy sólo, algunos buenos amigos me ayudan en la tarea de llamar gato al gato; pero aún somos muy pocos en comparación de la falange de críticos y gacetilleros que descubren todos los días un genio al volver de una esquina o de un Ateneo.

Creer que se va a dominar la influencia de esos seráficos gacetilleros y críticos, sería una ilusión pueril, extraña en quien lleva cinco o seis años de rudo batallar contra el parche; hasta ahora el bombo ha apagado la voz de mi ronco Clarín, y es de esperar que en adelante suceda lo mismo; pero yo, mientras pueda, seguiré sopla que soplarás, hasta perder el último aliento,

«Como en su cuerno de marfil Rolando

gastó la fuerza hasta acabar la vida»,

según dijeron Michelet y Campoamor.

Hay quien opina que todo esto de creer que Cano no es un genio, ni Velarde un prodigio, ni medio, no es más que prurito de notoriedad, afán de distinguirse. Pluguiera a Dios que estos y otros autores fueran más poetas que el mismísimo Apolo; pero como no lo son, y como yo no lo puedo remediar, me resigno a que muchos ilustres gacetilleros, optimistas —11→ con veinte duros al mes, vivan persuadidos de que yo quiero singularizarme. Muchas veces el afán de singularizarse es el instinto de conservación del buen sentido, ha dicho un autor, que creo que soy yo. Y tan verdad es como si lo hubiera dicho Aristóteles en el capítulo de los sombreros.

Vamos a otra cosa.

Si este libro gusta al lector y la edición se vende, el tomo presente será el primero de una serie, porque hay tela cortada para varios volúmenes. La materia es abundante, porque nuestra literatura en estos últimos años ha manifestado gran actividad para bien y para mal, y así el teatro como la novela, como la poesía lírica y otros géneros se han enriquecido con muchas producciones buenas y muchas malas, pues todo es riqueza, hasta los ochavos morunos.

Sí, se ha escrito mucho, y para estudiar concienzudamente el estado de nuestras letras en este último lustro, no bastará conocer los libros y las comedias que merecieron aplauso, sino también aquellos productos averiados de la medianía o de la nulidad que sin merecerlo lo obtuvieron, o que sin obtenerlo lo solicitaron. Para el experimentador, que diría Zola, todo sirve, y las enfermedades del espíritu son asunto de gran interés en el estudio de su naturaleza. Nuestra literatura es no sólo cuanto han producido los autores

insignes, sino también lo que ha salido de la cabeza de muchos ciudadanos que, contra los designios de Dios o de la Naturaleza, escribieron dramas, libros y poemas y fueron aplaudidos o silbados, según sopló el viento.

El público es un elemento integrante de toda literatura, y el observador que seriamente examina las materias literarias, como parte principal que son en la vida de los pueblos, necesita estudiar el espíritu colectivo, sus cambios, progresos y decadencias, en estas expresiones espontáneas de la opinión, que se ofrecen con caracteres más señalados y claros que en todo otro momento, en el veredicto que el gran *Jurado* pronuncia en el teatro o cuando lee un libro -¿Por qué el público que ha aplaudido a Cano ha silbado al Sr. Herranz?

Misterios son estos que acaso tengan explicación el día en que se haya reunido suficiente caudal de datos, de casos concretos para que el experimentador saque de ellos una ley cierta.

—12→

Mi libro es, pues, un Cronicón, un montón de artículos en que se habla de todos los autores que escriben aquí, buenos y malos. Junto a Echegaray y Ayala veréis a Cavestany y Pina Domínguez; junto a Sellés a Cano; al lado de Valera y Galdós a cualquier literato cursi, necio o empalagoso; codeándose con Campoamor y Núñez de Arce estarán Velarde, Grilo, Hipandro Acaico; rozándose con Castelar el P. Sánchez.

Yo hubiera querido prescindir de los nombres propios, o hacer lo que La Bruyere en sus Caracteres, llamar a cada cual con nombre postizo; pero esto sería una confusión caótica; en nuestro tiempo, además, no hay para qué andarse con paños calientes; así, pues, cuando yo diga Catalina, entiéndase don Mariano; y si añado que es un poeta detestable, siga entendiéndose siempre D. Mariano Catalina.

A guisa de entreacto o de entremés van sembrados por el librito algunos cuentecillos más o menos tendenciosos, sin más propósito de

mi parte que el de entretener, si puedo, al lector; el mérito único que yo, su padre (de los cuentos), veo en ellos, es el de no ser azules; mato al inocente siempre que es necesario, y me tiene sin cuidado que el mismo sol que alumbra al bueno alumbre al malo; el mundo es así, y caso de que yo me atreviera a corregirle la plana no había de ser en un cuento, sino en una ley votada en Cortes, que es como el Gobierno de Sagasta quiere darnos la libertad.

Por último, este libro no lleva las licencias innecesarias, ni el permiso del ordinario... ni es de texto, ni está recomendado por el Ministerio de Fomento a los Ayuntamientos y Diputaciones provinciales, como le sucede a la *Gaceta Agrícola*. Es, en fin, como dice el Catálogo del Ateneo de Madrid, un libro de *vaga y amena literatura*... que no viene a llenar ningún vacío.

CLARÍN.

—[13]→

# La crítica y los críticos

A Jerónimo

Querido Jeromo: Si resucitara Molière en estos tiempos de análisis, que dicen los filósofos cursis, no necesitaría consultar con su criada el mérito de sus obras, como es fama que hacía muchas veces, ni siquiera recurrir al criterio infantil de los hijos de los cómicos, sus compañeros, según Voltaire nos dice; pues más de una criada respondona había de darle su opinión, sin que él la consultase, y multitud de muchachos, encaramados en las columnas de cualquier revista, le ajustarían las cuentas, sin menester de que el gran Poquelín se acordase de ellos. Los Molière del día, si alguno hay, que lo dudo, encuentran donde quiera, sin buscarla, a la ignorancia, que pronuncia su veredicto sobre cuanto hay divino y humano, y se queda tan fresca.

Si lo que vale es el juicio de los que no saben una palabra, hoy la crítica ha llegado a un florecimiento asombroso. ¿Qué es, en rigor, lo que hace falta para escribir *juicios críticos*, como dicen los aficionados? En rigor no hace falta más que mimbres y tiempo. Pluma y papel y un periódico que se preste a publicar cualquier cosa; esto es lo indispensable, y esto donde quiera abunda. Hoy, en general, los diarios, revistas, —14→ *etcætera*[2], prefieren los trabajos que no se pagan; estos son para ellos los mejores. Ahora bien, el genio -es cosa averiguada-, vive con muy poco, se mantiene de gloria y no cobra los artículos.

De ahí la facilidad de llegar a las letras de molde.

En cuanto a la ciencia, que antiguamente se decía ser necesaria, hoy no hace falta; es más, estorba; y ni los estudios clásicos, ni la estética, ni la retórica, ni siquiera la gramática son para el crítico más que trabas que dificultan el libre vuelo de su... vamos, de su poca vergüenza.

Hemos abolido la retórica: bajo pretexto de que había demasiadas figuras, nos hemos quedado sin ninguna; pues si Canalejas consiente que haya cuatro y Campoamor una, los avanzados van más lejos y las suprimen todas.

Ya no hay clases, ya no hay figuras.

De la gramática, no se diga: por galicismo más o menos no hemos de reñir, y sobre que la Academia no tiene derecho para imponer sus leyes, cada cual sabe donde le aprieta el régimen, y sólo un dómine pedantón puede tomar a mal que se conjuguen[3] los verbos irregulares como los niños los conjugan, porque eso constituye un lunar que tiene gracia. Si Blasco dice asola[4] en vez de asuela (que sí lo dice) tanto mejor; eso es graciosísimo, «asola» ¡ja, ja, ja!, ¿no te ríes? ¡Chiquirritín de su papá! A Bremon y a mí nos da ganas de comérnoslo.

La estética ya no es cosa tan baladí; pero no hace falta estudiarla; todos tienen su estética en su armario, y con saber cinco o seis terminachos de filosofía de esos que andan por los periódicos y por los discursos, no falta nada, como no sea barajarlos sin ton ni son y salga lo que saliere.

Por lo que toca a estudios de erudición clásica, Dios nos libre de ellos, porque, si sabemos de esas cosas, se nos llamará neos, oscurantistas y se dirá que tenemos mucha memoria pero poco talento, y que no sabemos sintetizar, y que somos amigos del pormenor insignificante de puro poco filósofos que somos. Algo se necesita saber de literaturas antiguas y modernas; pero todo ello cabe en una hoja de perejil, y querer más es degenerar en pedante, ratón de bibliotecas, etc., etc. —15→ Oye, Jerónimo, lo que has menester en punto a erudición si quieres ser crítico, que sí querrás, pues serías el primero que no lo fuese.

Respecto del Oriente, no te costará trabajo retener en la memoria que hay por allá un país que se llama China, del cual no se sabe cosa cierta, sino que sus habitantes se dejan engañar con mucha

facilidad, de donde les viene el nombre de chinos.

Sobre la India bástete saber que de allá son los parias y que hay allí una literatura que arde en un candil, aunque tú no sepas cosa de provecho de tal literatura. En general dirás del Oriente que aquella civilización representa el momento de la unidad indivisa, sin variedad. En cambio, Grecia es el país de la variedad, es la tierra del arte: ¡ah, los griegos! El Partenón, Eleusis... ¡figúrate tú! ¡Grecia!... el arte... en fin, eso, que es la tierra de la variedad.

Roma, ya se sabe, representa el derecho, la política y en literatura es la imitación (por eso no hace falta saber latín). La Edad Media es la desintegración; luego viene el Renacimiento, que es la reintegración, y luego la revolución, que es... en fin, ¿quién no sabe lo que es la revolución? Con estas grandes síntesis históricas estás al cabo de la calle.

En punto al juicio que has de formar de los autores, procura que sea, más bien que justo, inaudito por lo extraño; descubre tú, antes que otro lo haga, que Dante era un pobre diablo, que Milton no pasaba de ser un fanático vulgar, y pruébalo, no con el estudio de sus poemas, que no debes haber leído, ni ganas, sino por lo objetivo y lo subjetivo que son los términos técnicos de esta esgrima de vocablos que se llama la crítica entre nosotros, y que no valen más que las razones geométricas del espadachín de Quevedo.

Desde que hemos dado al traste con Aristóteles, Horacio y Quintiliano, esto de ser crítico es como coser y cantar. De mí puedo decirte que soy ya tan crítico como el que más, y así me lo llaman muchos amigos complacientes; de modo que dentro de poco voy a creerlo yo mismo. Conozco capitanes de reemplazo, fabricantes de papel y corredores de número, que por pasatiempo, por broma, se han metido a criticar y critican tan bonicamente, como si en su vida hubieran hecho otra cosa.

El caso es querer: con un poco de mala voluntad que le tengas al autor de cualquier drama, novela o lo que sea, y mala voluntad nunca falta, no tienes más que dejar correr la pluma.

Criticar es murmurar, cortarle un sayo al lucero del alba, y eso no se necesita aprenderlo. Si esto no es verdad, por lo menos así lo entiende el público; si quieres que te consideren como crítico de pelo en pecho, da de firme. El mayor elogio que saben hacer de tus críticas los más apasionados amigos es este: -¡Qué palo le ha dado V. a Fulano! -¿Cómo palo? -dirás tú, si no entiendes de esto, y te parecerá una ofensa; pero si sabes de metáforas te darás por muy satisfecho, y en adelante pegarás palo de ciego; y verás cómo recibes libros de muchos autores que en la dedicatoria te llamarán eminente, ilustre y cosas así, cuando propiamente debieran llamarte Machuca, Quebranta-huesos, Sansón, Hércules o Maza de Fraga.

Entre los envidiosos tendrás los más decididos y entusiastas partidarios, aunque la envidia sea para ti pecado feo, del que jamás te hayas contaminado; pero Dios te libre de desdeñar los elogios de la envidia: por más que te repugne vivir entre los de esa ralea, no niegues tu mano ni tus sonrisas en el compadrazgo de las letras a los que te quieren porque *pegas* a sus enemigos; ¡ay de ti, si los envidiosos sospechan que no eres de los suyos!

Podrá suceder que hables mal de las obras literarias porque te parezcan malas; acaso te guíe el puro interés del arte; pero la satisfacción de la conciencia que esto te reporte guárdala para ti, y aunque no seas malicioso ni pendenciero, no lo niegues cuando te lo llamen; ¡pobre crítico, si te tienen por candoroso y por inocente! Si has de vivir en el mundo tienes que vivir entre gente de mala voluntad, y harto harás con no llegar tú a ser uno de tantos.

Ya ves que, con entender la aguja de marcar un poco, puedes llegar a crítico de los de ahora.

Pero también los hay de otra clase, de la clase de los benévolos; estos son peores, y de ellos te hablaré otro[5] día.


—[17]→

# Amador de los Ríos

Un cronista, de cuyo nombre no quiero acordarme, daba la triste noticia del fallecimiento del ilustre profesor con este exabrupto: «Dos plazas de académico quedan vacantes, etcétera, etc.».

Este aviso a los aficionados entristece. Todavía se explica, por aquello de la lucha por la existencia, que antes de morir un funcionario público con sueldo, los candidatos al destino disputen la presa; ¡hay tanta hambre!, pero tratándose de pompas y vanidades, ¿a qué viene esa impaciencia?

Lo que *quedó vacante*, señor cronista, a la muerte de Amador de los Ríos, fue un lugar en la república de las letras, lugar que, según las señas, en mucho tiempo no hemos de ver ocupado.

Las sillas, o lo que sean, de las Academias luego se ocupan; basta con tener posaderas, que diría Sancho: pronto se elije un académico, un Papa, un Alonso Martínez; pero reemplazar a un P. Secchi, en la ciencia, o a un Amador de los Ríos en la historia de nuestras antigüedades literarias, es tarea superior a las fuerzas de un cónclave, del centralismo y de las Academias.

Así va el mundo. Supongamos que en uno de esos catarros que padece Sagasta *se nos quedara* (que no lo quiera Dios) el santón constitucional, o que se muriera de una indigestión de pretendientes o de un empacho de legalidad; pues ya verían —18→ ustedes lo que eran panegíricos, oraciones fúnebres, necrologías y honores de capitán general: Sagasta sería una pérdida irreemplazable, y estoy por decir que Alonso Martínez otra pérdida.

Pero fue un erudito el que murió, un sabio profesor que había echado los verdaderos cimientos a la historia científica de la literatura española. ¡Bah! Hombre infeliz que te has quemado las cejas, que has

gastado la vida estudiando la riqueza olvidada, los tesoros enterrados del genio nacional, ¿por qué no escribiste en pocas horas y en estilo que llaman castizo los gacetilleros, el manifiesto del Manzanares, o el de Cádiz siquiera? Entonces serías lo que por acá llamamos un literato, y lo que vale más, presidente del Consejo o del Congreso; no se anunciaría tu muerte con el irreverente circunloquio, que después de tanto tiempo guardo en la memoria: «Quedan vacantes dos plazas de académico».

[...]

Cuando Amador de los Ríos concibió el pensamiento de consagrarse a la historia de la literatura española era muy joven. Yo oí alguna vez al inolvidable profesor pintar el entusiasmo con que había abrazado este proyecto magno y la ocasión de formarle: habíale inspirado esta idea y esta decisión el eminente maestro D. Alberto Lista cuando explicaba en el Ateneo literatura española con un criterio tan inaudito entonces. Era el criterio que en cierto sentido hoy podría llamarse romántico. Lo que D. Alberto Lista hizo respecto de nuestro teatro, hoy clásico, lo emprendió y llevó a feliz término Amador de los Ríos respecto de la literatura española de la Edad Media. Hasta la *Historia crítica de la literatura española* sólo existían elementos para una historia científica de nuestras letras.

La misma obra de Ticknor, con ser tan apreciable, estaba muy lejos de ser metódica, ni razonada siquiera; además, los datos que Ticknor había atesorado eran una maravilla para recogidos por un extranjero, nacido en las lejanas y extrañas regiones; pero eran muy poco para lo que requería tamaña empresa.

Lejos está la obra de Amador de los Ríos de ser perfecta, aun en punto a erudición, ni a crítica bibliográfica siquiera; pero es, sin duda, y con mucho, la más rica, la mejor ordenada, —19→ la que presenta menos lagunas y, sobre todo, tiene el mérito grandísimo de ser metódica, filosófica, de dar alguna enseñanza crítica, que en los trabajos de sus predecesores no se encuentra.

La unidad del genio nacional, principalmente inspirado por los elementos religioso y político (patriótico), queda demostrada y puesta de relieve en la obra de Amador de los Ríos; la derivación e influencia recíprocas de las literaturas extranjeras, también tienen estudios detenidos en la *Historia crítica*, originales a veces y siempre profundos.

Pero el principal mérito es la rehabilitación, con pruebas irrecusables y abundantes, de nuestra literatura de la Edad Media. Bien puede decirse: Amador de los Ríos es el fundador de la historia científica de la literatura de España.

Sería bien ligero y bien injusto el que confundiera a Amador con uno de tantos eruditos indigestos que se consagran a estudiar pormenores y nonadas de que nadie sabe, porque a nadie importan...

No, no deben preocuparnos las sillas de las Academias que Amador dejó vacantes; no habrán faltado un Juan Fernández y un José González, neos, por supuesto, para ocuparlas.

Lo que importa es esto:

¿Quién continuará, quién perfeccionará la obra de Amador de los Ríos?

¿Quién será el que, sin temeridad, se atreva a coger la pluma que él dejó colgada, y a continuar la historia de nuestras letras en aquel siglo de renacimiento en que el trabajo queda?

¿Será el ilustre joven que le sucedió en la cátedra? Quién sabe.

Veamos quién es... en el artículo siguiente.

—[20]→ —[21]→

# Marcelino Menéndez Pelayo

Cartas a un estudiante[6]

Querido Tomás: Sabes por los periódicos que hace tiempo se publicó una biografía del que es hoy catedrático por oposición de la única cátedra que existe en España de Historia crítica de la literatura española. Las censuras que mereció esa biografía no podrías tú aplicarlas con justicia a esta semblanza en que quiero darte a conocer, tal como es, o como yo creo que es, al joven académico de la lengua.

Ni yo pretendo que Menéndez Pelayo ofrece asunto propio para un estudio biográfico, propiamente tal, ni me mueve el interés de secta, ni escribo apologías, ni busco pretexto para zaherir a personajes ilustres escribiendo de la vida y obras del profesor de la Central. No he leído esa biografía, tan maltratada por la crítica, no la defiendo ni la impugno, pero sí digo que Menéndez Pelayo es ya tan digno como cualquiera, de una semblanza, y mejor si no ha de estar escrita por un sectario ciego, apasionado por el interés de partido. Desde luego aseguro que yo no te pareceré sospechoso; Menéndez Pelayo es tradicionalista, católico a macha martillo (son sus palabras); yo soy casi un demagogo, y «*en punto a religión... la natural*», —22→ como dijo el especiero de Espronceda. Y, sin embargo, cuando después de largos intervalos de tiempo nos vemos, Pelayo abre gozoso y expansivo los brazos para recibir en ellos al antiguo condiscípulo; y yo con placer acojo sus sinceras demostraciones de aprecio, y con alegría y entusiasmo admiro los progresos que en los meses o años trascurridos[7] ha hecho el espíritu singular de mi buen amigo.

Cada vez que le veo le encuentro con una lengua, muerta o viva, de más. Cuando él andaba tan ocupado con los asuntos de sus oposiciones, se me ocurrió preguntarle: y de griego, ¿qué tal? Precisamente el griego era lo que le tenía atareado. Lo sabía quizá mejor que el latín.

¡El griego! Tomás, ¿te acuerdas? ¿Te acuerdas de aquel griego que nos enseñaba aquel dómine que no lo sabía? ¿Te acuerdas de aquel lorito del vecino que decía *¡tuptoo!*, *¡tuptooo!*, a fuerza de oírselo repetir al buen dómine que marcaba el compás del *arsis* y la *tesis* sobre nuestras románticas espaldas con las nada clásicas disciplinas? ¿Tendrá la culpa aquel dómine de que ni tú ni yo seamos unos clásicos? Acaso no; quizá hemos nacido románticos; porque el mismo Pelayo, tuvo también dómines y pedantes que en vano pugnaron, sin quererlo, por destruir su innata vocación por las letras griegas y latinas. En su epístola a Horacio, digna de Moratín, y acaso de Argensola, recuerda las inhumanas letras del humanista de portal que en vano procuró matarle para siempre el gusto.

Mucho tiempo después yo le he visto luchando con otro pedante de mayor cuantía, incapaz de conocer el gran talento de Pelayo que empezaba a dar sus frutos por entonces. Menéndez Pelayo pronunciaba el griego a la francesa, porque así se lo habían enseñado, y el gran pedante temblaba de indignación. Por lo demás el futuro colega del maestro sabía más que todos nosotros juntos.

No sé lo que dirían los filósofos de los pasillos del Ateneo si me vieran *descender a estos pormenores*; ¡el griego, la cátedra, la pronunciación!... pero ¿qué tiene que ver todo eso con los intereses del país? Absolutamente nada.

Pero yo no escribo al país, sino a un amigo que, como yo, desearía saber griego, y lo sabría de veras si se lo hubieran enseñado, *humanamente*, como hoy lo enseñaría Menéndez Pelayo, por ejemplo.

—23→

Los que llaman al griego *gringo* tienen a Menéndez Pelayo por un erudito más de la clase de los *mures*; creen que todo se vuelve citas y que tiene los ojos cegados por el polvo de las bibliotecas, y que no ve, por consiguiente, la clara luz de la belleza.

Verdad es que mi amigo anda a veces entre ese polvo; pero,

como decía el *Anticuario* de Walter Scott, el polvo es inofensivo mientras no se meten con él; es verdad, el polvo ciega sólo a los que levantan polvareda. Hay eruditos así, que no aprecian un códice vetusto si no está comido de la polilla y con una vara de moho sobre el lomo; Dios les perdone la manía, y les conserve con ella y todo, porque son útiles. Menéndez Pelayo no es de esos. Con imaginación más fresca y vigorosa que la que necesitan muchos jóvenes del día para imitar malamente a Campoamor o a Becker[8], Pelayo ve al través de los códices carcomidos, de los pedantes vivos y muertos, del polvo y de la herrumbre, ve levantarse las edades que fueron con vida real, con sus pasiones, sus ideas, sus propósitos, sus hazañas, su literatura y su nota dominante en el concierto de la historia. Pero, entre todas las historias y todas las literaturas, Menéndez Pelayo escoge las de Grecia y aun las del Lacio, en lo que estas conservan el espíritu y la forma de lo que imitaron.

Con ser el profesor Pelayo tan buen católico, se le ve desechar esa tendencia de la estética cristiana a lo Chateaubriand, y con sentido más sólido y profundo remontarse al Renacimiento.

Si es cierto que el cardenal Bembo despreciaba las epístolas de San Pablo por los barbarismos del lenguaje, Menéndez Pelayo, sin llegar a esa impiedad, siente dentro de sí todo el *purismo* que puede disculpar el desdén del italiano hacia cosa tan santa.

Pelayo no tuvo como Chenier madre griega; pero, como el desgraciado poeta, quiere que *imitemos a los antiguos* porque sabe la diferencia que va de la imitación servil, fría y rebuscada, a ese espíritu de asimilación que escoge de todo lo bueno en todo el mundo, la flor, lo exquisito.

Nada más necesario para nuestras letras, tal como andan, que ese estudia prudente y *bien sentido* de la civilización clásica y de su literatura; nada más digno de admiración que ese —24→ espíritu encarnado en un joven como Pelayo, que sin precedentes próximos, sin más atractivo poderoso y de cuenta que la propia inspiración, se arroja hoy por tan desusado camino, expuesto a que nadie lo siga y se

aprecie mal y poco el valor de su esfuerzo.

La desidia ha extendido mucho esas vanas teorías *romancistas* que se oponen a la resurrección de los verdaderos estudios clásicos; por eso hoy no es tan corriente como debiera la idea de que hay algo en el sentido de lo clásico, necesario para que la[9] educación sea completa: hay un ritmo y un tono en la vida griega que hasta para la conducta de la vida ordinaria conviene: muchas cosas nuevas, y acaso superiores en el fondo, han aparecido en las literaturas *románticas*; pero hay colores, notas y contornos, y hasta diré perfumes, que no han vuelto a aparecer, y sin embargo, son de nuestra naturaleza, los reclama el espíritu enamorado de lo bello; y cuando por reminiscencia misteriosa, por adivinación, o como sea, columbramos algo de aquello que en Grecia fue y pasó para siempre, la creencia de lo clásico se apodera del alma, y todos, como Virgilio, sentimos que del lado de Grecia se inclina lo que hay dentro de más puro y delicado. Boileau decía que nada le tenía tan orgulloso como haber llegado a comprender a Homero. Pero ¿qué Boileau? Goethe, Heine, los mejores poetas románticos, ¿no suspiraron por Grecia? Y entre los críticos de ahora, Taine, el intérprete de una literatura sajona, ¿no penetró con amor y entusiasmo el espíritu griego teniéndolo por autóctono *sui juris*, porque comprendió la vida terrenal mejor que pueblo alguno? - Ott. Müller, muriendo por el amor a Grecia a los golpes de Apolo, «el del arco de plata que lanza a lo lejos sus saetas», parece un símbolo de la antigüedad: el símbolo del genio teutónico que busca en la tierra del sol lo que le falta, y muere con las caricias del bien amado.

¿Que a dónde voy a parar? A Menéndez Pelayo, ni más ni menos. Ese espíritu del clasicismo le representa ahora entre nosotros el joven santanderino, y acaso él solo es quien lo comprende aquí y lo siente como es necesario para hacerlo fecundo. Amar lo antiguo por ignorancia de lo moderno, es achaque de algunos eruditos; pero amarlo conociendo lo nuevo, y por lo mismo, porque se echa de menos en esto lo que en lo antiguo existe, es otra cosa, y en este caso está Menéndez Pelayo.

Para entretener las horas de descanso en la Universidad, el entusiasta alumno solía recitarnos versos de Fray Luis de León (que prefiere a todos los poetas de aquel tiempo) y otras veces de Manzzoni, o de algún poeta inglés, o portugués, o catalán... lo que se pedía.

¡Qué memoria! Y no quiero decir sólo ¡cuánta memoria!, sino ¡qué buena, qué selecta!

Tomás, yo no discutiré si Menéndez Pelayo merece o no haber entrado en la Academia; pero te aseguro que jamás en mi carrera, ni en mi vida, encontré joven de tan peregrinas dotes.

Más joven que todos sus condiscípulos, a todos nos enseñaba; al que necesitaba recordar los difíciles nombres de los poetas árabes para decírselos a Amador de los Ríos, Pelayo le servía de texto, mientras a otros nos encantaba recitando versos provenzales, italianos y hasta griegos.

Sólo había un escollo: la filosofía.

En cátedra de Salmerón, el joven clásico estaba fuera de su centro. ¡Qué lástima! ¿Por qué no había de amar la filosofía *nuestro griego*? Grecia la había amado, y muchos de sus poetas fueron filósofos, y algunos de sus filósofos poetas.

El secreto estaba en que Salmerón decía *egoidad*, y la *cosa en sí*, y lo *otro que yo*. Pelayo no pasaba por esto.

Es claro que lo peor era para el mismo Pelayo; no sólo porque perdía el placer inefable de entender a Salmerón, sino... sino porque los ultramontanos, que no tenían por donde cogerle, le cogieron por ahí; y hoy Pelayo vive entre los *neos*.

Pero de seguro que tampoco está contento, porque entre ellos y él, a pesar de las apariencias, hay abismos.

El mejor día se les escapa, pese a las alabanzas inmoderadas, y acaso por ellas.

Se les escapará el día en que advierta que el incienso está envenenado.

—[26]→ —[27]→

# Tamayo

Si Tamayo va por la calle con cualquier amigo, y a quien no le conoce se le dice «aquel es Tamayo», es casi seguro que nuestro hombre cree que Tamayo es el otro.

Porque Tamayo es el mortal que menos trazas tiene de ser quien es. No porque sea feo, ni bajo, ni contrahecho, ni enclenque, ni canijo; no tiene nada de particular; pero por eso mismo no parece Tamayo, porque no tiene nada de particular. Parece cualquier cosa menos un gran poeta. Si no conociéndole, se os dice «ese es Modesto Fernández y González», lo creéis sin vacilar. Podría ser Cos-Gayon; hasta el ministro de Marina. Hay otros grandes hombres en cuya figura, por insignificante que parezca, llega a ver la imaginación, amiga de ver visiones, algo que revela al genio. Castelar se parece a un célebre director del Tesoro, pero tiene unos ojos que le delatan; Echegaray tiene mucho de astrólogo, y si no un gran trágico, parece un profundo soñador; Cañete parece una culebra y un poco la gitana de *El Trovador*; en fin, todos revelan por algún rasgo o gesto algo de lo que son: Tamayo tiene una fisonomía sordo-muda. Por de pronto le falta la mirada. No es ciego, pero debe ser muy corto de vista: aquellos gruesos cristales de sus gafas de oro parecen los de un acuario; detrás de ellos mira un pez asustado; allí hay dos ojos azules —28→ redondos, muy abiertos, inmóviles, sin expresión; toda la gloria de *Un drama nuevo* no habrá bastado para hacerlos mirar como miran los ojos humanos. Aquel rostro es una máscara, pero no la de la comedia, porque no se ríe; ni la de Melpómene, porque no expresa el terror. El grande espíritu de este hombre no tiene relaciones con los nervios motores de su cuerpo; es un pensamiento que no está servido por órganos.

Los que no le tratamos, aguardamos para verle la ocasión de un estreno o de la resurrección de un drama clásico; suele ir a las butacas

con su señora y acompañarla hasta en los entreactos; si Núñez de Arce o algún otro amigo se acerca a hablarle, oye con leves señales de atención, pero apenas contesta; a lo menos de lejos no se le ve mover los labios. Si la obra le gusta, allá él, y si no, lo mismo, porque no se le conoce. Sin esperar el fin de fiesta sale del teatro, y el vulgo no le vuelve a ver hasta otra solemnidad por el estilo. En mi vida le he visto en el Ateneo, ni en el salón de Conferencias, ni en las redacciones, ni en las oficinas de los literatos.

Verdad es que yo le he conocido ya en el retraimiento. Dicen que trabaja mucho en la Academia para bien del Diccionario y de la Gramática. Y añaden que está muy ocupado en *ser neo*. Lo que no hace es lo que debiera hacer (al fin español), dramas. ¿Qué significa su silencio? No puede ser, como era el de Hartzenbusch, la prudente reserva del anciano, que no pide al ingenio que venza leyes necesarias de la vida; Tamayo parece joven todavía, debe sentirse con todo el vigor de sus facultades. ¿Sentirá el hastío de la gloria? ¿Despreciará a esos triunfos a la luz del gas que ciertos poetas juzgan indignos de su sacerdocio? Algunos dicen que Tamayo tiene escrúpulos ultramontanos parecidos a los escrúpulos jansenistas de Racine. Este permaneció apartado de las tablas muchos años, y allá, al fin de su carrera, volvió a ellas para cantar los dramas bíblicos Esther y Atalia. ¿Nos prepara Tamayo la sorpresa de algún drama religioso? Los que se tienen por mejor enterados explican su retraimiento de este modo: -No escribe para el teatro, porque sus ocupaciones de académico le embargan todo el tiempo de su trabajo y toda su atención; no es más que esto. Recordemos que D. Juan Ruiz de Alarcón, después de morir para el teatro, vivió todavía largos —29→ años para la curia. ¿Cómo Alarcón pudo someter su fantasía soberana y entregarse de por vida a la jurisprudencia lóbrega? ¡Misterio psicológico, cuyas desconocidas leyes obrarán tal vez en el caso presente!

¡Alarcón y Tamayo! Yo les tengo por muy parecidos en ciertas relaciones.

Aunque no es el mejor modo de estudiar el carácter de un autor

este procedimiento de las semejanzas y de los paralelos, porque sistemáticamente se extrema el juicio comparativo, sin embargo, en este caso se puede huir de sus peligros y aprovechar sus ventajas.

Un día y otro se dice que Tamayo es el mejor poeta dramático español de nuestro siglo.

¿Es cierto? Yo no vacilo en negarlo. Quien no haya escrito *El Trovador* no puede ser nuestro mejor poeta dramático; a no ser que se llame Bretón de los Herreros, porque entonces, bien puede pleitear para conseguir esta primacía. Por una transacción honrosa se puede dar a Bretón el principado de las máscaras alegres que heredó de Moratín, y a García Gutiérrez el de nuestro romántico drama. Pero esto, que se dice muy pronto, lo niegan los partidarios de Tamayo con argumento muy poderoso: ¿de quién es el drama *más perfecto* de nuestro teatro moderno? Y todos decimos: de Tamayo; es: *Un drama nuevo*. Luego el autor príncipe de autores será Tamayo. Es preciso negarlo, pero sin negar la *menor*, que *Un drama nuevo* es el drama *más perfecto*.

Vamos a la *mayor*, que se suple, y aquí de las comparaciones.

¿Qué comedia de Calderón, de Lope ni de Tirso es más perfecta que *La verdad sospechosa*? Ninguna. Luego Alarcón vale tanto como Tirso, Lope y Calderón. Absurdo. La lectura asidua, acompañada de ese recogimiento de la contemplación estética de que no son capaces todos los lectores, puede hacer de los que frecuentan la comedia de Alarcón partidarios apasionados de este poeta, que no reconozcan nada superior a su ídolo. ¿Por qué? Porque se habrán acostumbrado a la armonía y limpieza de su dicción poética, a la claridad y sencillez clásica de sus argumentos, a la corrección de sus figuras, a la profunda verdad de sus moralidades, a la perfecta composición de sus[10] comedias; en suma, las grandezas de los ingenios fogosos, —30→ desiguales, para los partidarios de Alarcón serán algo molesto, inaguantable, como el exceso de luz para los ojos acostumbrados a la discreta penumbra de un salón de pudibunda y recatada señora. Como no pudo Moratín comprender a Shakespeare, el apasionado de Alarcón

no comprende la superioridad de Tirso, y duda acaso de la de Lope y Calderón; como el apasionado de Donizetti maldice de Wagner y se horroriza al oír a los músicos del porvenir, que gritan furiosos cuando suena la marcha de *Rienzi*: ¡más tambores! -Musset, hablando de sí mismo, en *Namouna*, expresó bien el gusto de autores como Alarcón y Tamayo y el de sus idólatras.

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Musset por modestia decía que su vaso no era grande; la verdad es que el vaso de Musset y el de Alarcón y el de Tamayo, es de tan buen tamaño como podría desearlo el rey de Tule; pero también es cierto que todos estos autores han bebido en su vaso cincelado de oro riquísimo, pero vaso al fin. Y hay poetas que beben en el mar. Por esto Alarcón no puede ser tan grande como Calderón, a pesar de que su *Verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, son composiciones quizá más perfectas que todas las análogas de Calderón. Pero es el caso que los mejores poetas no son los que hacen las obras *más perfectas*.

Y esta era *la mayor* que era preciso negar. Esta negación parece una paradoja, y es preciso que no lo parezca. Está el paralogismo en llamar *más perfectas* a estas obras, porque son las mejor compuestas, las mejor proporcionadas, las que mejor respetan ese ritmo interior-exterior de la poesía que inmortalizó cierta clase de obras llamadas clásicas por antonomasia, con notable error.

En términos rigorosos, lo perfecto no admite grados de comparación, pero se usa de esta frase *más perfectas* al tratar de tales producciones, porque así se significa en breve expresión este conjunto de cualidades, cuya feliz equilibrada reunión da por resultado una unidad armoniosa que para ciertos espíritus es el colmo de la belleza, especialmente para aquellos que juzgan en este asunto con arreglo a un código de metafísica, que necesitan, como si usaran gafas, para contemplar lo bello. Tomado lo perfecto en este sentido traslaticio, se puede asegurar, —31→ sin paradoja, que hay algo mejor que lo

perfecto: lo grande. Lo grande, no es lo extraño, lo nuevo, lo sorprendente, sin más; es esto, sí, pero además es… lo grande. No hay que darle vueltas, es un término irreductible. El sol no es bello porque es luz, sino porque es tanta luz y porque alumbra tanto. Shakespeare asombra por lo grande, hace llorar de admiración ante el poder de su ingenio; otros enternecen, él asusta. No es esto decir que lo grande es lo bello. Líbreme Dios de tamaña metafísica. Sólo afirmo, que la grandeza es una cualidad que en poesía da la corona, como la da en las luchas de la sangre. Aunque lo grande, en el sentido que en estética puede tener, no es mera relación de cantidad, sino propiedad de sustancia, aun sin salir del concepto relativo del *quantum*, se puede sostener su importancia en la producción de lo bello, su influencia en lo cualitativo. Para más señas, véanse lo que dice Hegel en la *Lógica*, acerca de la cantidad y su influencia en la calidad.

Como en buenas manos está el pandero, en las de Hegel, dejo aquí la cuestión metafísica en que sin querer me había metido, y vuelvo a mis autores Alarcón y Tamayo.

Viniendo de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón, luminares mayores, Alarcón con todas sus perfecciones parece muy pequeño; habla muy bien de lo que habla… pero no son cosas grandes: es la máquina admirable y complicada de un reló[11] de bolsillo; los otros son relojes de torre: sus manipulaciones no prueban quizá tanta habilidad en el mecanismo, pero dejad que dé la hora, ¡cuán solemne resuena por toda la comarca! Es la hora popular, la que oye todo el vecindario: el cronómetro de bolsillo es más seguro, dice más verdad acaso; pero preguntad en la calle, ¿qué hora es? Para el pueblo es la hora que dio el reló de la torre. Así los grandes poetas Dante, Shakespeare, Calderón, llegan a ser populares. Los poetas perfectos no lo son nunca. Viniendo a nuestros días, en España todos saben de *El Trosador*, de *Los amantes de Teruel*; las comedias de Ayala, con ser tan perfectas, nunca fueron populares, no podían serlo. Ayala y Tamayo son nuestros poetas más perfectos, pero no son los más grandes, no son los mejores.

Entre Tamayo y los contemporáneos que pueden superarle en la

grandeza, me apresuro a notarlo, no hay la distancia que entre Alarcón y Shakespeare y Calderón: Tamayo está —32→ mucho más cerca de los que son ahora más *grandes poetas* que él, y por otro lado, en la perfección les lleva inmensa ventaja.

Como nuestro teatro contemporáneo, hasta lo presente, más se ha distinguido por la belleza de la forma y los primores de la composición, que por el valor de su fondo, no es extraño que aun los autores que llevan más ventaja a Tamayo en la grandeza de sus creaciones, no estén sobre él muchos codos; por eso hay mucha más distancia de Calderón a Alarcón que de García Gutiérrez a Tamayo; y en cambio en el arte de presentar en las tablas sus poemas dramáticos, Tamayo es sin duda el maestro de los maestros de ahora; y Alarcón, a lo sumo, es en este respecto *primus inter pares*, comparándolo con los de su época. Pero aquí hay que hacer otro distingo: Alarcón, sin *La Verdad sospechosa* aún sería el autor perfecto de *Las paredes oyen*, *Ganar amigos* y otras muchas comedias dignas de ser modelo: Tamayo sin *Un drama nuevo* estaría muy lejos de merecer la fama que disfruta. A Tamayo y al insigne Ayala les ha sucedido lo que a pocos poetas les sucede en la vida: han obtenido toda la gloria que merecen. Ni más ni menos. Antes que Ayala escribiese *Consuelo* yo no le tenía por tan insigne poeta dramático como sus adoradores; después de *Consuelo* uní mi aplauso, sin reserva, al aplauso unánime.

Tamayo, antes de *Un drama nuevo*, era un autor muy notable, pero elevarle a la categoría de los primeros era hipérbole pura; y en cuanto a las obras que produjo después de *Un drama nuevo*, son del nivel de las que le precedieron. Quiero admirar al *primer poeta dramático* en *La bola de nieve*, en *Hija y madre*, y no puedo a pesar de mi buena voluntad; quiero repetir el ensayo de admiración en *No hay mal que por bien no venga* y en *Los hombres de bien*, y resulta que tampoco me entusiasmo. Entiéndase, pues, que todas las excelencias que atribuyo al autor de *Un drama nuevo*, no se refieren al autor de las otras obras de Tamayo; que si puede decirse mucho bueno de *Virginia* y de *Locura de amor*, puede decirse mucho mediano de *Hija y madre* y *No hay mal que por bien no venga*.

Como Alarcón, Tamayo tiende en sus obras, en la mayor parte, a la enseñanza moral; muchos espíritus bondadosos hay que al notar en tales autores el feliz desempeño de este laudable —33→ propósito de moralizar, los han proclamado, sin más, los poetas mejores. Gran atractivo es, en efecto, para las almas sencillamente buenas, que más entienden de amar el bien que de metafísica profana, el atractivo de la moralidad en el arte; cuando discretamente se da la lección moral, lo que es muy difícil, es un delicado manjar que sólo un gusto estragado rechaza. Lo que enseña Alarcón, lo que enseña Molière, lo que enseña Moratín, lo que enseña Tamayo, deleita al espíritu sano que lo aprende; en esto no cabe duda. Unamos este suave placer de la moralidad dramática, discretamente distribuido en la comedia, al encanto también tranquilo y suave que producen la proporción, la armonía, la elegancia y limpieza de formas que avaloran muchas obras de Tamayo, y tendremos los elementos del sólido mérito que existe en esos poemas tan elogiados en montón y que examinados uno a uno valen bastante menos de lo que puede creer la crítica de *El Siglo Futuro*, por ejemplo.

No hay más excepción que *Un drama nuevo*.

Prescindamos por ahora de este: hablo sólo de las otras comedias de Tamayo (dejando también aparte *Virginia*, *Locura de amor* y *La rica hembra*[12], tragedia la primera de excelente apariencia clásica, dramas romántico-históricos los dos últimos de no escaso mérito). En *Hija y madre*, en *La bola de nieve*, en *Los hombres de bien*, en *No hay mal que por bien no venga*, etc., se cultiva paladinamente la comedia ética; en tales obras el autor quiere ser el poeta del siglo, el que lleva a las tablas la vida actual con la realidad buena o mala, para sacar lecciones provechosas para el espectador. Entiéndese aquí el teatro moderno como Sardou, como Dumas, como Augier; es un palenque de ideas y sentimientos; la tela es la realidad. En buena hora. El arte *docente* es un modo legítimo, entre otros, del arte. No importa que las ideas y creencias de Tamayo sean de reacción; a Sardou se le achaca igual tendencia, y no por eso se le admira menos. Tanto puede valer un *contra-Dumas* como Dumas.

Pero ¡ay! Tamayo alcanzó días mucho más azarosos y de más complejo movimiento que los días en que Alarcón viviera. Si este no necesita más que su recto sentido moral y discreta penetración para ser moralista en el teatro del siglo XVII, Tamayo necesitará mucho más altas cualidades, para vencer las corrientes que combate en estas recias batallas morales del siglo XIX. Zola opina que el autor de *Daniel Rochat* no puede con el tremendo peso que quiere echar sobre sus hombros, que es un pigmeo comparado con los grandes problemas a que se atreve. ¡Quién tuviera la autoridad de un Zola para decir sin miedo que a Tamayo le falta también mucho para poder medirse con los enemigos que en sus comedias provoca!

Mientras se contenta con las sencillas moralidades de *Hija y madre*, y otras parecidas, no yerra, no hace más que volar muy por debajo de las águilas; pero cuado se remonta, cuando se atreve a flagelar modernas instituciones, tendencias de la nueva vida, preciso es confesar que Tamayo, a pesar de su discreción, de su habilidad de maestro de la escena, de su correcta frase, de su prudente parsimonia, no puede ocultar la debilidad de sus esfuerzos; lucha con un contrario, cuyas grandezas parece que ni siquiera comprende, pues las desprecia; se desorienta, se empequeñece, y llega a ser lo que menos pudiera esperarse de él: llega a ser vulgar, ligero. En *Los hombres de bien* la crítica vio, con razón, extravíos de la fantasía que acusaban claramente esa debilidad de las facultades que más vigorosas necesitaba mantener el autor para atreverse a tanto como se atrevía. En *No hay mal que por bien no venga*, la moralidad degenera en esa moral casera que goza de tan merecido descrédito. Aquel librepensador que dice tantas necedades, no es más que una caricatura, indigna de Tamayo, y la conversión del infeliz ateo sólo demuestra que el autor dormía el sueño de los justos al escribir semejantes escenas. Y lo triste, es decir, lo más triste no es que Tamayo no acertara a salir vencedor en esta descomunal batalla con el espíritu moderno, sino que se empeñaba en la lucha, que quería a toda costa ser autor *tendencioso*, la triaca del veneno que nos propinan Dumas y

tantos otros; y al ver que este santo anhelo no obtenía del público aplausos que le animaran, enmudeció el poeta. ¡No quiera Dios que por siempre!

¿Qué es esto?, se dirá, ¿querrá este pobre *Clarín* demostrar —35→ que Tamayo no acierta en algunas de sus obras, porque es *oscurantista*, porque combate las tendencias del espíritu moderno? -Yo no quiero demostrar tal cosa: en hipótesis, como ente de razón, creo muy posible un autor dramático capaz de escribir excelentes dramas combatiendo todo lo que el siglo ha creado y tiene por bueno; lo que afirmo es que ese autor no existe, que no es Sardou que con *Daniel Rochat* se ha puesto en ridículo como poeta *trascendental*, y que tampoco es Tamayo, que en muchas comedias ha demostrado que su pensamiento no se eleva sobre el nivel de lo vulgar lo bastante, para tratar los arduos asuntos que emprende con la grandeza que exigen. Tal vez la causa del lamentable silencio de D. Joaquín Estébanez sea esta; tal vez prefiere enmudecer a darse por vencido, volviendo al género de drama que le dio más gloria, y abandonando la santa empresa de luchar en las tablas por las ideas. Él, que debe ser modesto, quizá haya repetido aquellos versos suyos:

Callar, sí: no audacia fiera

me arroje a elevar el vuelo;

que arrojo menguado fuera

querer escalar el cielo

con alas de blanda cera.

Claro es que las alas de Tamayo no son de cera; pero las aprensiones de su modestia pudieran llevarle al triste designio de no

escribir más para el teatro, ya que el público se empeña en no aplaudir su enseñanza de filósofo asceta como aplaudió sus escenas de pasión, sus correctos estudios de carácter y la hermosa y pulcra y brillante forma de sus poemas dramáticos.

*Un drama nuevo*, decía antes, es una excepción; sí, es una gloriosa excepción, es la obra más perfecta, en el sentido arriba indicado, de nuestro teatro moderno.

Bien puede asegurarse que pasarán siglos, y como no suceda a nuestros días alguna época de barbarie, *Un drama nuevo* seguirá siendo admirado como joya inapreciable del teatro español. En este drama hay fuerza y armonía, los dos elementos últimos de la belleza: la pasión de Alicia y Edmundo es de la raza de las pasiones que sintieron Romeo y Julieta, Francesca y Paolo, Federico y Casandra; el dolor de Jorick, sus lamentos, son una mezcla del dolor y los lamentos de Otelo y de Lare; porque Jorick es esposo y padre, todo junto, y siente los — 36→ celos del terrible Otelo y el abandono del miserable rey Lear *Un drama nuevo* recuerda uno de los mejores dramas de Lope, *El castigo sin venganza*. Alicia tiene mucho de Casandra. Edmundo mucho del conde Federico; aquel huirse y aquel buscarse, flujo y reflujo del deber y la pasión que luchan, se parecen en uno y otro poema: lo que dicen en versos inmortales los dos amantes culpables de Lope, lo dicen en prosa llena de poesía los amantes culpables de Tamayo; sí, se parecen mucho en esta parte *El castigo sin venganza* y *Un drama nuevo*; pero como se parecen las obras del genio, sin envidiarse y sin deberse nada.

¿Hay defectos en *Un drama nuevo*? Se ha dicho que no hiperbólicamente. La verdad es que hay pocos.

¿Es un defecto en el lenguaje del drama cierto amaneramiento de formas familiares y el hipérbaton no siempre natural? Yo no me atrevo a decir que no; pero si hay falta, es muy leve.

¿Es defecto de este poema tan alabado aquel Shakespeare puramente ideal que pudo Tamayo llamar de cualquier otro modo? Sí, es defecto, pero también leve, porque el autor no nos ofrece el drama

de Shakespeare, sino un drama en que el gran poeta figura en segundo término.

¿Es defecto el haber pintado un autor ridículo que mueve sin remedio a risa, y al cual después se atribuye tan excelente drama como es la catástrofe de *Un drama nuevo*? También es defecto, pero levísimo.

¿Hay más? Acaso; pero de fijo de poca monta. Y en cambio bellezas, ¡cuántas!, ¡cuántas!

Bien se puede disculpar que el entusiasmo haya hecho decir a muchos, después de conocer *Un drama nuevo*, que su autor es el primer dramaturgo de España.

Pero los que hayan asistido a la representación de *El Trovador* el año pasado, comprenderán la injusticia que hay en la opinión de los idólatras de D. Joaquín Estébanez.

¿Y no hay nadie más que en la *grandeza* de las concepciones dramáticas supere al autor de *Un drama nuevo*? Yo creo que sí: que hay otro poeta que le supera en este sentido. ¿Quién es? No me atrevo aún a decirlo.

—[37]→

# Del teatro

Miran muchos, que se tienen por expertos en materias literarias, como indicio de rápida decadencia el discurrir continuo de la crítica tratando de las teorías del arte, de su esencia; de sus géneros, de sus cambios e influencias; yo no pienso de este modo, aunque sí confieso que muchas veces ha ocurrido coincidir con la decadencia de una literatura el florecimiento de los estudios técnicos del arte de bien decir. En general, no agrada que la eterna oposición de las escuelas introduzca su vocinglería en el templo del arte, y causa siempre cierto malestar al espíritu amante de la poesía ver a los maestros del gayo saber envueltos en las polémicas de los bandos, y muchas veces capitaneando esas guerrillas de folletín.

Es cierto que Víctor Hugo, a pesar de su genio inmenso, está muy lejos de valer como crítico cosa que pueda compararse a lo que vale como poeta; Zola, cuyas novelas, a pesar de grandes defectos, revelan que son obras de un ingenio muy fuerte y profundo, llega con sus artículos de crítica al más superficial positivismo, y entre muchas observaciones agudas y acertadas escribe muchas vulgaridades de adocenado *experimentalista*. Entre nosotros, Campoamor ha tratado de fundar escuela, la escuela de la poesía prosaica, y no ha conseguido más en este punto que demostrar, primero, que defiende una mala causa, y segundo, que la defiende con un gran ingenio.

Por regla general los artistas, los que tienen la misión de —38→ enriquecer el caudal de la literatura, no son los que deben consagrarse a la crítica; no porque esta enfríe el espíritu, no hay tal cosa; pero sí porque exige tiempo que el poeta, el novelista, el orador, necesitan para producir los dechados que la crítica ha de estudiar luego.

Mediante esta natural división del trabajo -en la que no hay canon absoluto que necesariamente aparte en todo caso las funciones del poeta y del crítico-, cabe ya sostener que la crítica no perjudica

con sus reflexiones, análisis y controversias al libre vuelo de la fantasía. Cante el poeta y el crítico analice.

Concretándome al asunto de que hoy quiero tratar, el teatro, diré que no veo síntoma de enfermedad en que la crítica ponga en tela de juicio, como ya pone, la manera como este género ahora se cultiva, y señale un indicio de la deficiencia de la escena contemporánea en la frialdad con que el público acoge muchas comedias, y en el desvío con que se aparta del arte que llamamos clásico, para buscar espectáculos de índole distinta, algunos de los cuales, aunque conservan todas las apariencias teatrales, tienen bien poco de dramáticos.

Así como sería absurdo que rechazásemos, por haber pasado de moda, el romanticismo de los autores que en el teatro continúan cultivando esta manera del arte, lo sería no menos oponerse por sistema a las innovaciones que espíritus atrevidos y poderosos quisieran intentar. No me place que los poetas desciendan del Parnaso para escalar la tribuna o para apoderarse del folletín de un periódico; pero no veo inconveniente en que prediquen con el ejemplo, y produzcan dramas y comedias que señalen nuevos rumbos al arte de las tablas, que rompan artificiosos límites señalados por la arbitrariedad dogmática, por la abstracción fría y nada poética.

Pensar que toda obra literaria que no refleje la última tendencia, la actualidad *palpitante*, como se dice, es sólo por esto secundaria, aunque revele gran ingenio, aunque atesore bellezas de gran valor, es manifestar un exclusivismo de secta que nada bueno puede producir en literatura; pero es otro exclusivismo aún más pernicioso el de aquellos que repugnan la novedad y el atrevimiento, que tienen por absolutos y eternos cánones históricos, al romper con los cuales es preciso romper también con las leyes constantes de lo bello.

—39→

El pueblo, el que forma el gran público, ese elemento que es como la atmósfera en que toda manifestación importante de una literatura necesita vivir, agostándose si le falta su concurso,

haciéndose enclenque, artificiosa y pobre; el pueblo hoy no se identifica con las obras de la escena, y fácilmente deja que le ganen la voluntad y el gusto esos espectáculos de baja estofa, híbridas creaciones, producto de varias artes mezcladas con muchos vicios. Y la parte selecta de la sociedad culta, los espíritus mejor educados, de gusto más puro y fino, los únicos capaces de seguir al ingenio profundo, original y delicado en todas las gradaciones y en los matices de su fantasía, sentimiento y expresión, esa parte del público, que es en la que piensa el autor no adocenado, cuando escribe primores que sólo pueden apreciar cultivadas inteligencias, también comienza a cansarse de los espectáculos dramáticos, tal como se le ofrecen; y dejando para las almas esclavas de los sentidos el gusto de las emociones de los *estrenos* con todos sus incidentes bien extraños a la poesía, prefiere gozar a solas la belleza menos estrepitosa y más simpática a sus íntimas aficiones, más importante, más espiritual, más profunda, más humana, que le ofrece el género de la novela o la poesía lírica.

Yo conozco a muchas personas de exquisito gusto que no van al teatro, y ninguna de ellas deja de leer los libros que la llamada amena literatura produce, cuando son notables.

Muchos piensan que esta decadencia general del teatro es inevitable, que la evolución del gusto literario, determinada por concausas sociológicas muy complejas, hace invencible esta fuerza de reacción que se va apoderando del público, y le lleva a preferir la novela al drama representable.

Yo opino, con los más, que es la novela género más propio que el teatro de la sociedad presente; pero no creo que estas formas distintas del arte han de ser sucesivas, sino que pueden y deben coexistir, aunque unas u otras predominen, según los tiempos. Hoy el predominio es, sin duda, de la novela; pero no por esto se anuncie como necesaria la ruina del teatro, ni se diga que por estrecho, insuficiente para la misión actual del arte, y convencional y limitado, debe morir; pudiendo, como puede, mejorarse, ensanchar sus moldes,

aspirar a nueva vida, en restauración provechosa para él y para los progresos del espíritu colectivo.

—40→

¿Cuál será el camino de esta regeneración? En lo que dejo dicho me parece que está señalado. ¿Prefiere hoy el gusto general la novela? ¿Satisface esta mejor las necesidades estéticas del público? Pues siga sus huellas el drama, y, en lo que su índole consienta, acérquese a ella, tome de ella cuanto pueda llevarse a las tablas y sea lo que el público busca, y encuentra en la novela moderna y en el teatro no.

¿Es esencial en el drama mantenerse a la inmensa distancia que hoy está de la novela? Muchos piensan que sí, sobre todo en España, donde el teatro ha sido siempre, en tiempos de gloria y de envilecimiento, puramente idealista y de formas convencionales, artificiosas por extremo, ajenas a la realidad de la vida y a las leyes de su morfología, si vale la palabra.

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y paréceme que aún somos los españoles los señores del mundo, al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron poetas; lágrimas de admiración y entusiasmo me arranca la rica labor de aquella fantasía original, fresca, poderosa, tan natural, sencilla y hábil, candorosa en su exuberancia que pasma, en su aventurado vuelo que lleva el vértigo en las alas. ¡Cuánto fecundo, nuevo y rico imaginar! Qué ir y venir por espacios soñados, pero deslumbrantes; cada poeta de estos es un Colón que descubre un mundo, no en el seno de las olas, en el seno de los aires, en la región de las nubes, de cuya vaporosa materia fabrican cuantos seres pide el deseo de fantasear sin fin. Todo eso es divina poesía, tan real y legítima poesía como la más hermosa y más humana; pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público

que la abandona.

Hay un teatro contemporáneo, el francés, que algo tiene de lo que el nuevo drama necesita, pero que por vicio inveterado y de herencia en todos los teatros latinos, no puede, si continúa con los dogmas de su tradición, llegar a las condiciones necesarias de una obra dramática digna del tiempo.

En las obras de Sardou, de Dumas, de Augier, se ve la vida —41→ actual en la escena. Los sucesos en que enreda sus argumentos Sardou son una imitación exacta de la forma que los sucesos análogos siguen en la realidad; pero esta semejanza es sólo en lo superficial, en lo más somero de la forma: la verdad de estas ficciones dramáticas no está más que en el modo de las apariencias, y aún falta mucho para que el interés que sólo puede nacer ante la contemplación de la vida humana *representada*, se produzca en el público, cansado ya del hermoso juego de las tablas, donde sólo se ofrece al espectador una convencional trabazón de sucesos que, por artística combinación de fingidas casualidades, produce en breve cuadro una acción, especie de microcosmos, representativa de mucha más vida y realidad de las que cabrían naturalmente en tan estrechos límites de espacio y tiempo, si todo aquello sucediera en el mundo real. Si esto se nota en el teatro de Sardou, que, en lo que se refiere a la verosimilitud del movimiento escénico y de las formas de la acción, es quizá el que más se acerca a las exigencias de la realidad, ¿qué diremos de los demás autores que, dando una importancia, o exclusiva o predominante, a los distintos elementos del drama, ora al carácter, ora a la lección moral o la tesis filosófica o jurídica, tienen tan escaso esmero al inventar la trama de su fábula, y menos aún al darle la vida, la forma dramática? -Dumas, por ejemplo, es hoy el gran maestro de cuantos entienden que el teatro puede ser escuela de trascendentales filosofías, palenque, como el Ágora o el Foro, de cuestiones de derecho civil o economía política. Para Dumas, el argumento es un pretexto para la tesis; cualquier ocasión, cualquier hora, cualquier sitio le sirven para hacer hablar a sus personajes del asunto que él tenía entre ceja y ceja. Cada personaje, por ajeno que su carácter propio sea a todo discurso de

probanza, va exponiendo algo de lo que el autor piensa acerca del punto de debate que traía preocupado a París por aquel entonces; sea el divorcio, la situación social de la mujer extraviada, o... la cuestión de Oriente. Niños, ancianos, menestrales, pordioseros, cómicos o potentados, todo el mundo tiene en los dramas de Dumas algo que decir a la sociedad para que no se olvide; y al efecto, se lo dice siempre con ingeniosa frase, en que la paradoja, la antítesis, la hipérbole o el popular retruécano sirven para dorar la píldora que ha de tragar el respetable público —42→ representante de la sociedad entera cerca de Alejandro Dumas.

Esta censura que escribió Zola en otros términos, es justa; y así, el teatro de Dumas, se acerca a la representación de la realidad aun menos que el de Sardou. Los caracteres, las relaciones de estos y los móviles por que obran están mejor estudiados, con más verdad y más profundamente en el teatro de Dumas que en el de Sardou; pero ese teatro, como tal, como imitación de la vida en forma dramática representable, es más falso que el de Sardou y más que el de Scribe: lo convencional entra por más, la abstracción se proclama, o tácitamente se reconoce ser legítimo resorte del dramaturgo; el artificio de la acción es más trasparente, la ilusión menor, y todo esto hace que ante obras de este género el público se crea enfrente de un mundo aparte, que no es el suyo, que tiene leyes especiales de tiempo, espacio y combinación de sucesos; leyes que es preciso conocer de antemano, para no pasmarse al ver tanto prodigio de casos fortuitos que desempeñan providencial destino, y para poder interesarse por la suerte de aquellos comediantes disfrazados de personajes que en realidad no existen en ninguna parte. No, no existen, porque conocemos a muchos que tienen aquel carácter, que obrarían así en tal caso, pero que se diferencian en todo lo[13] demás, porque estos son hombres y aquellos son personajes de Alejandro Dumas; es difícil verlos y no acordarse de la primera página del drama que dice: «Personajes... *Actores que han creado estos papeles*».

Emilio Augier, menos brillante que Dumas, menos hábil que Sardou, acaso, para imitar en el movimiento y en la *localización* de la

escena, si vale la palabra subrayada, la realidad que conocemos, Augier es, sin embargo, superior a sus rivales como autor dramático del tiempo; pues en sus obras lo que hoy empieza a exigir el público, cansado de lo convencional, se ofrece algunas veces; y puede decirse que su teatro es, en conjunto, el mejor, en cuanto tendencia a cumplir esa revolución necesaria en las tablas, si estas han de conservar el derecho de atraer la atención del público.

Una de las cualidades que dan gran valor a las comedias de Augier, es la consecuencia de los caracteres y la sabia distribución de fuerza y flaqueza que en ellos hay, como en sus similares del mundo. En el teatro de Augier suelen tener las —43→ pasiones, los vicios y los errores la lógica que en efecto tienen en la realidad; no son los personajes de una pieza ni abstracciones semovientes, mézclanse en ellos virtud y vicio, fuerza y debilidad; parécense, en suma, a los hombres de carne y hueso aquellos hombres que se ven en algunas de las comedias de Augier. Por desgracia, no en todas es así; a veces se sacrifica a lo convencional, que el gusto adocenado y corriente protege con su aplauso, la verdad de los fenómenos sociales y de la vida natural y lógica de un carácter; pero este mismo contraste de los tipos y dramas deficientes por tal concepto, sirve para determinar con más claridad y precisión el camino que el teatro debe seguir para hacerse digno de la alta misión del arte.

No es preciso llegar a las exageraciones del naturalismo positivista que trasforma la literatura en ciencia experimental, para reconocer que si cada momento de la historia tiene propio asunto, esfera peculiar, el arte de nuestros días no es ya, o no debe ser, aquel fantasear espontáneo, exuberante, sin freno, medida ni propósito, que fue, en no lejanos días; hoy el arte, sin abdicar su misión propia en todo tiempo, debe tender a secundar el movimiento general de la cultura, y sólo de esta suerte podrá ser digno de su noble destino.

Época es la que atravesamos de examen, de observación y de experimentación; décadas pasadas destruyeron dogmas, instituciones, y lo que no arrasaron dejáronlo sobre los débiles cimientos de la duda:

nuestros días, más tranquilos en general, en la apariencia, son los llamados a intentar una reconstrucción; mas antes de emprenderla, necesitan examinar y comprobar el valor de los materiales que han de emplearse: los unos son restos de antiguos edificios tradicionales y dignos de respeto, pero quizá carcomidos; otros son nuevos, y es difícil conocer, antes de experimentar su fuerza, cuanto pueden resistir; la tarea de la sociedad presente es esta: observar, experimentar los elementos que deben entrar en la nueva construcción; a este trabajo ímprobo, de modestas apariencias, pero de suma importancia en rigor, se consagran los sabios serios y concienzudos, los políticos más estudiosos, íntegros y graves, y no hay razón para que el arte deje de llevar por el mismo camino su influencia, que siempre tiene que ser grande, por ley de su naturaleza y de la vida social entera.

—44→

La novela ya va logrando penetrarse de este sentido; ya en ella desechan los autores más notables, por baladí y superficial, la teoría del agradar sin más fin, y los autores, que más fama consiguen y merecen son los que, quizá con exageración, siguen en sus obras las tendencias generales de la cultura, sin faltar por ello a las leyes estéticas, que imponen al arte una manera peculiar en el desempeño de esta misión, común a las varias manifestaciones sociales del espíritu.

Desterrado está ya por todos los novelistas de cuenta aquel fantasear sin freno, y sin objeto, que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de innúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento; despréciase ya por los que entienden de esto el artificio de las intrigas más o menos hábiles, cuyo fin único era despertar el interés de frívolos cuanto desocupados lectores; y búscase en el fondo de la vida real el reflejo artístico que puede servir para grabarse en la placa fotográfica del novelista, reflejo que no es esa imitación servil, sin idea, casual, azarosa, de que hablan los idealistas inconscientes, sino lo que llama Zola, con acertada frase, la experimentación artística, que lleva a la imitación empírica la ventaja inmensa de no ser impensada,

fragmentaria, inconexa, sino hecha bajo plan, con un fin: tómase de la realidad el dato (y aquí es donde entra la escrupulosa y fiel verdad de la observación) y con este elemento, que ha de ser todo lo copioso que se pueda conseguir, se trabaja mediante la experimentación, que es el aprovechamiento de los datos de la observación, para el fin de comprobar el supuesto y reconocer su legitimidad, o desecharlo por subjetivo, abstracto y falso.

Si la novela ya sigue este camino, el drama estaría en el terreno que hoy le corresponde, siguiéndole también, mediante los procedimientos adecuados al asunto y sin desconocer la manera peculiar de aplicación que en el teatro necesitarían.

Lo primero que toca considerar es lo que se llama la acción del drama, tanto en sus cualidades intrínsecas cuanto en las circunstanciales de lugar y tiempo, fuerza y movimiento.

Aquí es donde están las principales preocupaciones tradicionales de los teatros latinos, especialmente del teatro español.

Las célebres unidades de acción, lugar y tiempo habíanse —45→ desechado como trabas que eran, como imposición dogmática; pero no porque se creyera que el drama mejor no sería el que se amoldase a ellas: hoy todavía, cuando una acción dramática está tan *dichosamente* escogida que su trama y desenredo puede suponerse en breves horas, en un sitio y sin accesorios de circunstancias influyentes ajenas al fondo del argumento, los más románticos y revolucionarios críticos aplauden el feliz resultado del conjunto, y obras de este arte se reputan las más acabadas y las más propias del teatro, las que se aproximan más al ideal escénico.

Fácil es comprender que estos primores no son de valor real, sino puramente subjetivo, por cuanto cumplen con leyes artificiales, impuestas por la convención, no por la naturaleza de la literatura dramática. Recordemos aquellas novelas que Navarrete y otros autores antiguos escribían con el oneroso encargo de prescindir de la vocal a, o de la e; cumplida la promesa, el mérito relativo era inmenso, pero

en rigor la obra no valía más para el arte. El que tiene la habilidad de discurrir argumentos en que aparece en un momento determinado, y en una corta y casi sustantiva serie de actos de una índole especial bien definidos y concretos, independientes de toda otra realidad, toda la acción de que depende el destino de unos pocos personajes, el que tal habilidad tiene, pasa entre nosotros por dramaturgo insigne, y es, en opinión de los más, dueño de las tablas, poeta dramático en el rigoroso sentido de la palabra.

Pero si el drama ha de ser en todo trasunto de la realidad, ya no podemos admirar sin cuenta y razón al que imagina tales *acciones*, en que por felices coincidencias, que en la realidad no se presentan, todos los sucesos, así puramente exteriores o naturales como los psíquico-naturales, o sea internos exteriorizados, concurren, como conjurados a la cita, para que se cumpla con independencia de todo el resto de la realidad ambiente aquello que es oportuno para el fin propuesto por el autor. Basta que esa perfecta composición de la providencia del autor exista, para que el elemento dramático desaparezca y quede sólo la apariencia teatral. Bien puede decirse que la realidad jamás ofrece ejemplo de un drama tal como lo entienden estos partidarios de la composición simétrica, ordenada en muy determinados y concretos límites a un fin que —46→ los sucesos favorecen. Nada importa que el talento del autor sepa dar verosimilitud a esas coincidencias, a ese concurso feliz de circunstancias. Claro está que esto sólo critico; pues, de la trama que viene al autor bien, pero es contra naturaleza, ni se habla siquiera.

Acaso alguno diga: ¿Y entonces qué es vuestra experimentación artística?

¿No ha de ser libre el experimentador para escoger los supuestos, a saber, las circunstancias en que los datos han de estar colocados para que la observación se haga experimento? Sin duda que sí ha de ser libre; pero libre dentro de las leyes de relación a que obedecen todos los seres en su convivencia. No basta respetar en la experimentación los datos de lo observado en los elementos puestos en

relación; hay que respetar también lo que dé de sí la observación anterior, no experimental, de la vida de relación entre esos elementos, del medio en que viven y todas sus leyes. Por eso no basta, ni en la novela ni en el drama, que los caracteres, los datos de observación parcial estén bien estudiados, es preciso que el ambiente en que hayan de vivir sea el suyo propio: si queréis estudiar los fenómenos de respiración en los peces, no los dejéis en el aire, donde esa respiración no tiene el medio propio. He aquí el principal defecto de Dumas: sus caracteres, muchas veces bien estudiados, se mueven en un medio absurdo, imposible, falso de toda falsedad, y obran como seres de abstracción, como fantasmas del sueño.

¿Qué será preciso para cumplir en condiciones racionales con lo que el arte exige del drama moderno en punto a la acción? Ante todo, abandonar ese ideal de la acción pulida, sustantiva, correcta, sabiamente distribuida, aislada en el mundo de la realidad, separada de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial de las tablas. La acción dramática no debe ser más que fragmento de la vida toda, tal como es, con relaciones de antecedentes, de consiguientes, de coordinación y subordinación con todo lo no representado, de lo que depende necesariamente, sin que el autor deba esforzarse en ocultar esta dependencia. El interés y la unidad de la acción no deben estar en la abstracción ingeniosa del poeta que supone, contra la realidad, acontecimientos casuales que por sí solos representan un mundo aparte, suficiente para retratar —47→ en miniatura todo un orden de la vida; el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve, relaciones necesarias en todo caso, vulgar o extraordinario; la unidad del drama debe, ante todo, fundarse en la unidad de la acción total de la vida, en el determinismo lógico de la convivencia social; esta unidad puede estar suficientemente representada, haciendo que lo esencial de los seres dramáticos tenga espacio y tiempo para expresarse; pero sin violentar el curso de los sucesos, sin fabricar eventualidades simbólicas, y sobre todo, sin cortar la vida para cerrar el cuadro de la acción en fijos límites: la unidad que se consigue en esas acciones *microcósmica*, si vale la

palabra, es la unidad mutilada, es la unidad imposible de algo que empieza *ex nihilo*, y vuelve a la nada; es una unidad absurda.

Como nada se basta en lo finito, como nada empieza ni acaba absolutamente en parte ni tiempo determinables, la acción dramática, si no ha de ser mutilación de la realidad, no debe empezar ni acabar definidamente, debe ser fragmentaria, sin ocultarlo, y dar por supuesta y necesaria la gran unidad de la vida toda. Sólo así el drama deja de ser una ficción repugnante para el gusto depurado y serio a que se van acostumbrando los espectadores.

Cuán opuesta es esta doctrina a lo que comúnmente hoy todavía se tiene por dogmático en este punto, no hay para qué ocultarlo; cuán difícil sería a un poeta (después de la gran dificultad de saber escribir el drama por este estilo) aclimatar semejante concepto de las representaciones escénicas, sería ocioso ponderarlo; pero ni en este artículo me propongo animar a poeta alguno de los conocidos a tamaña empresa, ni es mi objeto provocar discusión sobre el asunto.

En un análisis minucioso de la estética del teatro, según este concepto ligeramente expuesto, deberíase ampliar estas consideraciones, tratando de las propiedades todas de la acción, así intrínsecas como de relación, corrigiendo de paso las preocupaciones que estorban al poeta en el camino de dar naturalidad y real verosimilitud a la fábula escénica.

Si de la unidad de acción se dice lo ya expuesto, de la de lugar y tiempo, por consecuencia forzosa, se ha de pensar lo mismo; no sólo no son necesarias, sino que en este nuevo —48→ horizonte de la dramática, sería rarísimo el caso en que una obra digna del teatro pudiera concretarse a un lugar y a un día. Respecto de los resortes que suelen funcionar en la escena para el enredo y el desenlace del argumento, claro está que sería preciso prescindir de tantos y tantos artificios de que se valen aun los autores más expertos, sin distinguirse de los demás en otra cosa que en la habilidad con que manejan los mismos cubiletes. Lo bueno sería prescindir de los cubiletes.

Los caracteres, que en las obras del teatro contemporáneo se acercan más a la realidad que la acción, claro está que con los defectos de esta pierden mucho de lo que, considerados estáticamente, por decirlo así, valen como producto de sabia y prudente observación.

No es cierto que el carácter determine la acción en el drama que merezca el nombre de copia escénica de la realidad; el autor que así lo entienda es mal *experimentalista*, prescinde de un elemento, el *medio ambiente*, que tiene gran influencia y que por su infinitud es muy difícil de estudio, sobre todo en el *quantum* de su influjo en cada caso, y según el carácter de que se trate. Por esto son falsas todas esas obras dramáticas en que el autor, que ha sabido crear un carácter, hace que toda la acción sea meramente exterior expresión, desenvolvimiento del carácter ideado. Ese procedimiento unilateral de dentro a fuera es puramente idealista, y la naturaleza en que tales personajes se mueven es un *país* tan falso, tan pobre y absurdo como suele ser el que sirve en las galerías de los fotógrafos para fondo de los retratos. Y es triste pensar que los dramaturgos más eminentes, con muy pocas excepciones, han llegado, como supremo arte dramático, a este: al teatro de carácter insuficiente y falso.

Pero en la mayor parte de los dramas, aun entre los buenos bajo el punto de vista de los caracteres, no hay ni siquiera esa lógica abstracta, pero sistemática y relativamente cierta y real (real, dentro de la abstracción supuesta). Suelen los caracteres estar bien presentados; pero cuando empieza el juego escénico actual, la acción, absurda por falsa, en que se les complica, hace de ellos monstruos, seres extraños que parecían hombres antes y acaban por ser cartones.

La reforma, en este respecto, consistirá en no hacer de un carácter dramático un *substractum* de las propiedades que —49→ suelen concurrir en el tipo señalado; no debe entenderse el carácter en el drama ni en la novela como pudieron entenderlo Teofastro y La Bruyere, ni aun, para los fines del teatro nuevo, como lo pintaba Plauto, y Moliere mismo en algunas comedias. (En algunas, porque en otras parece que adivinó el naturalismo del carácter aquel maestro de

naturalidad.) No hay hombre alguno que sea el Avaro, ni el Hipócrita, ni el Mentiroso; en el teatro naturalista estos tipos no pueden aparecer con realidad en su calidad de símbolos; han de ser algo más que un modelo: no hay *tipo* que sea dramático. Respecto a la relación del carácter a la acción, las influencias han de ser mutuas, pero no simétricamente, sino con ponderación distinta según los casos, pero de modo que jamás la resultante del choque de fuerzas entre lo exterior y el carácter sea la línea misma proyectada imaginariamente por el autor (o por el espectador), bajo el punto de vista que señale la virtual dirección del carácter considerado abstractamente. No se habla aquí de la falsedad que para el drama resulta del propósito *trascendental*, como se dice malamente, de la *tendencia* que también se ha llamado. Es claro que la acción, tal como aquí la concebimos, y el drama todo, no pueden subsistir cuando el autor pretende nada menos que plantear y demostrar una tesis, valiéndose para ello de la imitación de la realidad. Este defecto capitalísimo, así como el de lo que se ha llamado efectismo, son objeto de censura, no ya sólo siguiendo la nueva vía por que va el teatro, sino dentro del tradicional arte que rige la escena. Pero por lo mismo que el teatro moderno, o mejor, de lo porvenir, imita mejor la realidad, por lo mismo en él será más imperdonable el propósito tendencioso y de todo punto absurdo el *efectismo*.

Entre muchos puntos que, a partir de estos conceptos generales, podrían ser tratados bajo el epígrafe de este artículo, merecería atención especial el asunto importantísimo de la forma, donde se ofrecen, para entrar por los nuevos caminos, mayores dificultades, pues, como más dependiente de los sentidos todo lo que se refiere a la expresión, la lucha con lo consuetudinario tendría que ser mayor, y más expuesta a una protesta general por parte del público. Nótese cómo en el naturalismo francés las innovaciones introducidas en esta materia han sido las que han suscitado más enemigos a los autores —50→ que, como Zola, empezaron la reforma con un valor que llega a temerario. En el teatro esta temeridad sería de mucho peor efecto. Y, sin embargo, aunque siempre huyendo de los extravíos y exageraciones del ilustre naturalista francés, una de las reformas que

más urgentes son en el teatro es la del lenguaje, porque en él se cometen los más injustos desafueros contra la verdad dramática.

De este particular hablaré *especiatim* en otro artículo.

El asunto es vasto, ofrece multitud de aspectos y debe ser tratado con ocasión de la crítica aplicada, porque con la abundancia de los ejemplos hay ocasión para tratar más puntos, y para tratarlos con más claridad y sin la aridez que, abordando el tema en tesis general, se hace ineludible; y esta aridez además es imperdonable en artículos en que no presumo de científico.



# El libre examen y nuestra literatura presente

Cuando un movimiento nacional como el de 1868 viene a despertar la conciencia de un país, pueden ser efímeros los inmediatos efectos exteriores de la revolución; pero aunque esta en la esfera política deje el puesto a la reacción, en lo que más importa, en el espíritu del pueblo, la obra revolucionaria no se destruye, arraiga más cada vez, y los frutos que la libertad produce en el progreso de las costumbres, en la vida pública, en el arte, en la ciencia, en la actividad económica, asoman y crecen y maduran, acaso al tiempo mismo que en las regiones del poder material, del gobierno, una restauración violenta se afana por borrar lo pasado, deshaciendo leyes, resucitando privilegios, organizando persecuciones.

Si antes de 1868 muchas veces los partidos políticos liberales habían ensayado el gobierno de los pueblos constitucionales, en la conciencia nacional puede decirse que no dieron fruto los gérmenes revolucionarios hasta esa fecha memorable.

Antes habíanse contenido las reformas en la esfera política puramente formal, llegando a lo sumo a ciertas concesiones que imperiosamente reclamaba el derecho económico. —52→ El partido progresista había sido siempre, en rigor, el que representaba aquí lo más avanzado, lo más atrevido en punto a reformas; y el partido progresista es hoy el símbolo de la parsimonia y de la poquedad en materia revolucionaria: faltábale, en efecto, llevar a lo más hondo del propio ánimo y de la propia conciencia la vocación reflexiva del liberalismo real sistemático; por miedos que se explican, caía en contradicciones pasmosas, y procuraba armonías y transacciones imposibles con elementos de reacción que, por motivos sentimentales, consideraba sagrados. La religión, la ciencia, la literatura, estaban muy lejos de la revolución en España lo mismo en 1812 que 1820, que

1837, que 1854; había sí trabajos dignos de aprecio que iban preparando la revolución del espíritu, pero la nación era en general extraña a estos esfuerzos aislados de algunas personalidades, de excepciones tan raras como insignes. Si en las leyes había, en algunas épocas, relativa libertad para la conciencia, las costumbres apartaban al más atrevido de aprovechar esta libertad en pro del libre examen. La filosofía aquí se reducía a las declamaciones elocuentes del ilustre Donoso Cortés y al eclecticismo simpático, pero originariamente infecundo del gran Balmes, que como tantos otros soñaba con alianzas imposibles entre sus creencias y las poderosas corrientes del siglo. En la literatura sólo aparece un espíritu que comprende y siente la nueva vida: José Mariano Larra, en cuyas obras hay más elementos revolucionarios, de profunda y radical revolución, que en las hermosas lucubraciones de Espronceda, y en los atrevimientos felices de Rivas y García Gutiérrez. Larra no sólo se adelantó a su tiempo, sino que aun en el nuestro los más de los lectores se quedan sin comprender mucho de lo que en aquellos artículos de aparente ligereza se dice, sin decirlo.

Pero la revolución de 1868, preparada con más poderosos elementos que todos los movimientos políticos anteriores, no sólo fue de más trascendencia por la radical trasformación política que produjo, sino que llegó a todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por vez primera en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa.

La religión y la ciencia, que habían sido aquí ortodoxas en —53→ los días de mayor libertad política, veíanse, por vez primera, en tela de juicio y desentrañábanse sus diferencias y sus varios aspectos; disputábanse los títulos de la legitimidad a cuanto hasta entonces había imperado por siglos, sin contradicción digna de tenerse en cuenta; las dudas y las habían sido antes alimento de escasos espíritus, llegaron al pueblo, y se habló en calles, clubs y Congresos, de teología, de libre examen, con escándalo de no pequeña parte del público, ortodoxo todavía y fanático, o, por lo menos, intolerante. Hubo

aquellas exageraciones que siempre acompañan a los momentos de protesta, exageraciones que son castigo de los excesos del contrario; y creció con ellas la alarma, y se llegó al asesinato en los templos, y a las funciones de desagravios, y a las suscriciones nacionales en pro de la unidad religiosa, y, por último, a la terrible, pero lógica, inevitable guerra civil.

Vista de cerca, con los pormenores prosaicos y mezquinos que a todo esfuerzo colectivo acompaña en la historia, esta gran fermentación del espíritu en España puede perder algo de su grandeza, sobre todo, a los ojos del observador ligero o pesimista: mas de lejos, y en conjunto, al que atiende bien y sin prevenciones, la historia de estos pasados años tiene que parecerle bella, grande, digna de la musa épica.

Como a todo lo demás, llegaron a la literatura los efectos de esta fermentación del pensamiento y de las pasiones; las letras vivían en el limbo, el gusto predominante era pobre, anémico; una hipócrita, o acaso nada más que estúpida, máscara de moralidad convencional, preocupada y enclenque, lo invadía todo, el teatro la novela, la lírica. Los poetas del teatro, mudos casi siempre los gloriosos restos del romanticismo, eran alabados cuando producían obras pseudo-éticas, y éticas de ingenio, dando otra acepción a la palabra: en la novela reinaba el absurdo; quién ponía a contribución en disparatadas leyendas las crónicas de nuestra historia, o la vida de bandoleros; quién estrujaba el Evangelio y el Catecismo para mezclar el jugo mal extraído con lúbricas fantasías, de una voluptuosidad de confesonario gazmoña y picante por lo disimulada. Los poetas líricos, con excepción de uno solo, caían en el más gárrulo *nihilismo*, y jugaban con las palabras como si fueran cascabeles arrojados al aire; todo sonaba a hueco, —54→ como no fuera el ruido formidable que producían las cadenas del pensamiento, que este, al moverse, hacía vibrar sin pena suya, como sonajas con que alegraba su esclavitud.

En este lamentable estado vivía la literatura española, cuando la conciencia nacional despertó, quizá por vez primera, de su sueño

inmemorial.

De entonces acá, ¡cuánto ha variado el espíritu general de nuestras letras! En medio de extravíos sin cuento, y contra el poder de reacción fortísima, de preocupaciones arraigadas, aparecieron obras que por vez primera infundían en la conciencia del pueblo español el aliento del libre examen; obras que daban a nuestras letras la dignidad del siglo XIX, la importancia social que una literatura debe tener para valer algo en su tiempo. Este portentoso movimiento puede asegurarse que empezó por la oratoria. Levantose la tribuna en la plaza, hablaron al pueblo los prohombres de la política, y allá fueron, mezclados con las pasiones del día, con los intereses actuales de partido, los gérmenes de grandes ideas, de sentimientos y energías que el pueblo español jamás había conocido, y menos al aire libre, como bendito maná que se distribuía a todos.

Volvía Castelar del destierro sin aquellas vacilaciones y contradictorias creencias que un vago sentimental cristianismo le inspirara un día; volvía como apóstol de la democracia y del libre examen, predicando una política generosa, optimista, quizá visionaria, pero bella, franca y en el fondo muy justa y muy prudente. Pecaba de abstracto y formalista el credo de los apóstoles democráticos, más así convenía quizá, para que tuviese en nuestro pueblo la influencia suficiente a sacarle de su apatía y hacerle entusiasmarse por ideales tan poco conocidos, como eran para los españoles de estos siglos los ideales de la libertad.

La semilla no hubiera dado fruto si sólo se hubiera hecho la propaganda en la tribuna y en el periódico: para hacerla cundir, nada como estos elementos; para hacerla fecunda, otros se necesitaban.

Y contribuyeron a este trabajo meritísimo la literatura filosófica, la novela, el teatro, la lírica como elementos principales del gran movimiento progresivo de nuestros días.

La filosofía en España era en rigor planta exótica; puede decirse que la trajo consigo de Alemania el ilustre Sanz del —55→ Río.

Querer unir a la tradición de nuestra antigua sabiduría los trabajos casi insignificantes de los pensadores católicos y escolásticos de nuestro siglo es una pretensión absurda, aunque la apadrinen eruditos. La filosofía del siglo, la única que podía ser algo más que una momia, un ser vivo, entró en España con la influencia de las escuelas idealistas importada por el filósofo citado.

Cuando ya por el mundo corrían con más crédito que los sistemas de los grandes filósofos idealistas de Alemania las derivaciones de la izquierda hegeliana y el positivismo francés y el inglés, en España la escuela krausista prosperaba, y con rigoroso método, gran pureza de miras y parsimoniosa investigación, iba propagando un espíritu filosófico, de cuya fecundidad en buenas obras y buenos pensamientos no pueden tener exacta idea los contemporáneos, ni aun los que más de cerca y más imparcialmente estudien este influjo, insensible para los observadores poco atentos. Como oposición necesaria del krausismo, que sin ella podía degenerar en dogmatismo de secta intolerable, llegaron después las corrientes de otros sistemas, tales como el monismo, el spencerismo, el darwinismo, etc., etc., y hoy tenemos ya, por fortuna, muestra de todas las escuelas, palenque propio, nacional, en que mejor o peor representadas, todas las tendencias filosóficas combaten y se influyen, como es menester para que dé resultados provechosos a la civilización la batalla incruenta de las ideas.

Algunos hombres ilustres afiliados a tal o cual tendencia o escuela llevan hoy el influjo de la filosofía a la cultura general y especialmente a las letras; pero nótase que, por causas que no debo estudiar ahora, no hay la proporción que debiera entre el movimiento filosófico-literario y la fuerza virtual de nuestra filosofía modernísima; de otro modo, los hombres que saben y piensan en filosofía tanto como los que en otros países se consagran a estos cuidados, aquí no cultivan las letras, no propagan, sino en muy reducidas esferas, sus ideas por medio del libro.

Hay opúsculos muy notables de muchos de esos filósofos; pero

ninguno de ellos ha escrito todavía *la obra* que pudiera esperarse de su sabiduría. Acaso obedece esto a muy prudentes resoluciones, acaso es buen síntoma esta sobriedad de nuestra literatura filosófica; pero también tiene su aspecto malo la —56→ pobreza de este ramo de literatura: el público no responde como debiera a las manifestaciones científicas de este género: aún no es hora de hablarle directamente en nombre de la razón y de la reflexión; aún hay que *dorarle la verdad*, que es para él una píldora amarga. Aún es cosa de pocos el estudiar los grandes problemas de la ciencia filosófica sin necesidad de aliños y disfraces.

Pero en la cátedra, en las discusiones académicas nuestros filósofos sí han dado pruebas abundantes de la profundidad de su pensamiento, de la riqueza de su doctrina, de la seguridad de sus convicciones, de la originalidad de su investigación, de la variedad y riqueza de sus conocimientos. No por el libro, por la cátedra y el Ateneo se han hecho populares los nombres de Salmerón, Giner y Moreno Nieto, cuya fama es de un género que si cunde en España es porque está la patria muy cambiada, y ya no es la España preocupada por el fanatismo, incapaz de pensar libremente y apreciar en lo que vale la investigación filosófica, a fuerza de perseguir el libre pensamiento y a fuerza de despreciar la ciencia.

Sin embargo, aún es muy pronto para que la filosofía influya directamente en el espíritu general del pueblo; su influencia es positiva, pero mediata, y más que directamente se realiza por intervención del arte, que expresa vagamente aquello que de la filosofía puede ser expresado con auxilio de las manifestaciones estéticas. Los elementos estéticos y prasológicos son los que pasan más fácilmente del mundo científico a la cultura general; lo que hoy ya todo el pueblo ama y comprende no es tanto la filosofía en sí, como su derecho a la existencia, la grandeza de sus propósitos, la legitimidad de sus reclamaciones, la dignidad de su misión, la pureza de sus miras. ¿Qué es la ciencia? No lo sabe la cultura general a punto fijo, pero sabe que es elemento esencial de la vida, de gran influencia, de valor sumo. La libertad del pensamiento es lo que el pueblo ha

comprendido, y esto es camino para que llegue a comprender las profundidades del discurrir metódico y sistemático.

Decía que por el arte ha penetrado mejor en el espíritu general el libre examen y el respeto a la dignidad de la investigación filosófica, libre de la tutela dogmática. Y citaba antes la novela, el teatro, la lírica, manifestaciones del arte que en nuestros días han prosperado en España, y en el sentido que —57→ señala la influencia liberal, expansiva, noble, profunda, espontánea.

Puede disputarse si las obras presentes de nuestro teatro son superiores a las producidas en las décadas anteriores; pero en la novela toda discusión sobre este punto sería absurda.

Si en días muy lejanos, en otros siglos, nuestra novela valió tanto que salió de las prensas españolas la mejor novela del mundo; lo que es nuestra literatura contemporánea nada había hecho digno de elogio en este género, que es precisamente el más y mejor cultivado en los países que tienen más vigorosa y original iniciativa en todo movimiento intelectual.

El glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868.

Y es que para reflejar, como debe, la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia de la que existía en los tiempos anteriores a 1868.

Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea, y fue lógicamente este género el que más y mejor prosperó después que respiramos el aire de la libertad del pensamiento.

Este renacer, mejor nacer, acaso, de la novela está muy a los comienzos de su gloriosa carrera: aún son pocos los autores que representan la nueva novela española, y no son por cierto espíritus

aventurados, amigos de la utopía, revolucionarios ni despreciadores de toda parsimonia en el progresar y en el reformar. El más atrevido, el más *avanzado*, por usar una palabra muy expresiva, de estos novelistas, y también el mejor, con mucho, de todos ellos, es Benito Pérez Galdós, que con Echegaray, en el drama, es la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria. Pues Galdós no es, ni con mucho, un revolucionario, ni social ni literario: ama la medida en todo, y quiere ir a la libertad, como a todas partes, por sus pasos contados. Hombre sin preocupaciones políticas, ni religiosas, ni literarias, no se ha afiliado ni a sectas, ni a partidos, ni a escuelas; no es un Eugenio Sué, ni un Flaubert, ni menos un Zola; parécese más a los novelistas de la gran novela inglesa, a quien ama y en parte sigue; pero tiene más caracterizada personalidad en —58→ ideas y sentimientos y más pasión por las conquistas del espíritu liberal. Su musa es la justicia. Huye de los extremos, encántale la prudencia, y es, en suma, el escritor más a propósito para atreverse a decir al público español, poco ha fanático, intolerante, que por encima de las diferencias artificiales que crean la diversidad de confesiones y partidos, están las leyes naturales de la humanidad sociable, el amor de la familia, el amor del sexo, el amor de la patria, el amor de la verdad, el amor del prójimo. Las *Novelas Contemporáneas* (Gloria, Doña Perfecta, León Roch[14]), no atacan el fondo del dogma católico; atacan las costumbres y las ideas sustentadas al abrigo de la Iglesia por el fanatismo secular; sólo así pudo llegar al seno de las familias en todos los rincones de España la novela de Galdós: no es en él calculada esta parsimonia, esta prudencia; escribe así naturalmente, pero el resultado es el mismo que si Galdós se propusiese preparar el terreno para predicar el más franco racionalismo. No hay acaso en ninguna literatura espectáculo semejante al que ofrece la influencia de Galdós en el vulgo y la popularidad de sus novelas, anti-católicas al cabo, en esta España católica y preocupada, y hasta ha poco tan intolerante. Piénsese que no hay país, de los civilizados, donde el fanatismo tenga tan hondas raíces, y piénsese que la novela de Galdós no ha influido sólo en estudiantes libre-pensadores y en socios de Ateneos y clubs, sino que ha penetrado en el santuario del hogar, allí donde solían ser

alimento del espíritu libros devotos y libros profanos de hipócrita o estúpida moralidad casera, sin grandeza ni hermosura.

Sí, Galdós ha sabido meterse en muchas almas que parecían cerradas a cal y canto para toda luz del libre pensamiento.

Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de sus doctrinas. Pero su influencia, acaso por dicha, es inferior a la del autor de *Gloria*. A vueltas de mil alardes de catolicismo, de misticismo a veces, Valera es un pagano; tiene toda la graciosa voluptuosidad de un espíritu del Renacimiento y todo el eclecticismo, un tanto escéptico, de un hombre de mundo-filósofo del siglo XIX. Es como el Eumorfo de su Asclepigenia, un *lyon* que ha creído necesario estudiar filosofía. La filosofía de Valera es una filosofía de adorno. Hay demasiadas vueltas y revueltas en el —59→ pensamiento que se oculta en cada novela de Valera para que puedan penetrar, sin perderse en tal laberinto, los espíritus sencillos y no muy aguzados del vulgo. Por eso sus libros, que a un reducido público le embelesan, no son pasto común de los amantes de la novela. Pero ningún autor como Valera señala el gran adelanto de nuestros días en materia de pensar sin miedo. Su humorismo profundo, sabio, le ha llevado por tantos y tan inexplorados caminos, que bien se puede decir que Valera ha hablado de cosas de que jamás se había hablado en castellano, y ha hecho pensar y leer entre líneas lo que jamás autor español había sugerido a lector atento, perspicaz y reflexivo. Por los subterráneos del alma, como decía Maine de Biran, camina Valera con tal expedición como Pedro por su casa; y el lector que tiene alientos y voluntad para seguirle, visita con él regiones del espíritu, que jamás fueron reveladas a esta literatura española, que por siglos tuvo prohibida la entrada en tales abismos. La libertad de Valera en este punto, llega a veces a la licencia; licencia que se acentúa más con el contraste de la forma percatada y meticulosa. Pero todo esto sirve para ahondar en la mina y extraer nuevas riquezas para la literatura patria y para la obra grandiosa del pensamiento libre. Descubridor atrevido, quizá temerario, es Valera uno de los autores que, a pesar de

sus humorísticas protestas de ortodoxo, más trabaja y más eficazmente por el progreso y la independencia del espíritu.

Alarcón, y ya puede decirse que Pereda, representan la reacción en la novela, y en buen hora; pues aparte de que sus libros, por el mérito absoluto que tienen en cuanto obras de arte, contribuyen y no poco al florecimiento del género de que trato, aun como oposición, tienen el mérito relativo de poner de relieve en las vicisitudes del combate la superioridad del libre-examen sobre las preocupaciones de la ortodoxia y de la intolerancia.

La lucha es desigual, porque Galdós y Valera son ingenios de primer orden, pensadores profundos, aunque de ello no hagan intempestivo alarde, y Alarcón y Pereda son meramente artistas, y al querer buscar tendencia trascendental para sus obras, demuestran que son espíritus vulgares en cuanto se refiere a las ideas más altas e importantes de la filosofía y de las ciencias sociológicas. No tiene más grandeza ni más profundidad —60→ su pensamiento que el de cualquier redactor adocenado de *El Siglo Futuro* o de *La Fe*; y enoja y causa tedio la desproporción que hay entre los medios de expresión artística de que disponen, y la inopia del fondo de pensamiento que pretenden exhibir. Quieren defender el pasado por medio de la novela; el propósito merece respeto, pero sus fuerzas son escasas, sus alegatos pobres, adocenados, y la comparación con los que en pro de la nueva vida presentan Valera y Galdós, sería sencillamente un sarcasmo.

Mas al fin, aunque pequeño, este es un esfuerzo digno de tomarse en cuenta hecho por la reacción en el género que hoy comienza a tener más savia, más vida, más porvenir; pero ni esto siquiera tiene el pasado en el teatro ni en la lírica. El teatro y la lírica son por completo del libre examen, a pesar de que no sean francamente revolucionarios en la apariencia todos sus representantes. Echegaray, decíamos arriba, es con Galdós encarnación de nuestra literatura libre; es cierto, su influencia en el teatro español es la más poderosa que se ha notado desde los tiempos en que García Gutiérrez hizo volver al antiguo cauce la corriente impetuosa y pura de nuestro

drama romántico. Echegaray, en parte, es continuador de esa escuela, pero tal como lo exigen las circunstancias del tiempo; los atrevimientos que primero se intentaron en los medios artísticos, hoy es preciso intentarlos en el fondo, en el pensamiento, en el propósito final.

Como el teatro es la manifestación artística que más interesa al público español; como el teatro es lo más nacional de nuestra literatura, en este terreno es donde la reacción quiso defenderse más, y con armas no siempre lícitas destruir al adversario. Echegaray personificaba el libre vuelo de la fantasía y el libre examen en la escena, y aunque jamás osó atacar de frente en las tablas lo que las costumbres hicieron respetar siempre en ellas, no le libró esta prudencia de la ira de los intolerantes y reaccionarios, y no sólo se discutió la moralidad de sus dramas y la belleza de sus procedimientos artísticos, sino lo que era indiscutible, sus facultades de poeta dramático.

Si pocas veces hubo oposición más ruda, más ciega, más encarnizada, jamás se presenció triunfo tan grande, tan completo como el de Echegaray. Ahora callan sus enemigos y el pueblo —61→ entero le corona y le aclama y le declara su poeta predilecto. La victoria no es sólo de Echegaray, es la victoria del espíritu libre de trabas, dogmas y preocupaciones que se enseñorea[15] de la escena, donde vegetaban los enclenques vástagos de una dramática híbrida, sin objeto, sin causa racional, y abrumada de cortapisas, de recetas, de preocupaciones, y lo que es peor que todo, anémica.

En el teatro la revolución tiene que ir mucho más adelante: en su obra deben ayudar a Echegaray los que sientan fuerzas en su espíritu para tal empresa: muerto el autor de *Consuelo*, que por tan buen camino llevaba la comedia nueva, queda Sellés, que tiene facultades excepcionales, que debe aprovechar para ir formando el nuevo teatro español, que sin renegar de lo que hay de bueno y eternamente bello en la tradición, necesita seguir el rumbo que al arte señala el movimiento general presente de la ciencia y de la literatura.

Algunos jóvenes que, ya en la novela, ya en el teatro, hacen sus primeras armas con tendencias dignas de ser alentadas, son quizá la esperanza legítima de las nuevas aspiraciones que debe tener nuestra literatura para ser digna de su tiempo.

Nuestros líricos del presente son dos: Campoamor y Núñez de Arce. En la relación al libre-pensamiento, que es lo único que aquí se debe considerar, puede parecer al lector que se pague de apariencias, que ni uno ni otro son poetas del libre-examen, pues los dos se llaman católicos y el uno llora porque duda y el otro se defiende del pesimismo creyendo como su madre y todo lo que su madre. Apariencias. Campoamor es el literato más revolucionario de España, a pesar de que milita en las filas de un partido conservador. El Campoamor que ha sido consejero de Estado, no es el Campoamor que ha escrito *La lira rota* y *Los buenos y los sabios*. Ni el mismo Valera ha penetrado tan adentro en los misterios de la psicología, ni los ha explorado con tanta libertad. Muchas doloras de Campoamor parecen inspiradas en los escritos del pesimista Schopenhauer; el dejo de toda su poesía es una desesperación sublime, que ya sólo se goza en el encanto de la hermosura del dolor poético.

Líbreme Dios de creer que conviene a los pueblos desesperar de la vida: no, lo que conviene es que la luz penetre en todo, y que cuanto guarda de desengaños, penas, aspiraciones —62→ insaciables el alma humana, se vea, se estudie por la ciencia y por el arte, cada cual a su modo, para acabar para siempre con las imposiciones del misterio, que explotaba antes el fanatismo oscuro y nebuloso.

Si no tan profundo ni tan ameno como el de Campoamor, el numen de Núñez de Arce es más vigoroso, más propio para alentar esperanzas, para propagar ideales, para defender nobles causas. Es francamente espiritualista; sus dudas son más fáciles de resolver que las que engendra la desilusionen la poesía campoamorina, y estudiándolas bien, se ve que ya están resueltas, que Núñez de Arce es un poeta de la libertad, y que si aún mezcla en su fantasía los elementos esenciales de la religión con los accidentales de

determinada Iglesia, su razón está ya por encima de estas confusiones.

Menos soñador que Campoamor, inspírase más en la vida de los otros, en la sociedad y en los movimientos de la historia; es, por decirlo en términos positivistas, más altruista que el príncipe de los líricos contemporáneos de España. Campoamor es la lírica revolucionaria de los espíritus escogidos, delicados, quizá enfermos. Núñez de Arce es la lírica expansiva, menos personal, más vecina de la épica, más propia para enardecer el entusiasmo por el progreso, la libertad y la patria.

---

No descendiendo de estas cumbres, olvidando la gárrula vocinglería de los imitadores, de los mercenarios de las letras, las nuestras se nos presentan en positivo progreso, y sobre todo, recibiendo por vez primera la benéfica influencia del pensamiento libre.

Pero los adelantos cumplidos no deben hacernos olvidar el camino que está por recorrer: es muy largo, muy largo. La hipocresía, la ignorancia, la preocupación, la envidia, el falso clasicismo, inquisidor disfrazado de sátiro, juntan sus huestes y un día y otro presentan batalla al progreso de las letras libres.

Es preciso derrotarlos también todos los días.

Ataquemos, sobre todo, a los enemigos más temibles: a la necedad presuntuosa y a la ignorancia devota.

# Cavilaciones

Puede haber un autor tan magnánimo que te perdone el mal que hayas dicho de sus obras; pero ese mismo acaso no te perdone el bien que digas de las obras de sus émulos.

---

Cabe tanto mal en el espíritu humano, que cabe esta contradicción: la envidia y el desprecio.

---

En la vida mezquina de lugar hay muchas miserias ridículas, pero hay algunas trágicas: los rencores.

---

Conozco amores que pueden definirse: un sueño entre dos. Uno duerme y otro sueña.

---

Las lecciones del mundo están escritas en un idioma del cual no se pueden traducir: el de la experiencia.- El inexperto las sabe de memoria, pero no las entiende.

---

El hipérbaton cuando es espontáneo es lo más natural del mundo; cuando es rebuscado es lo más Corradi del mundo.

---

—64→

En la biblioteca de mi pueblo hay un subterráneo donde yacen

enterradas las obras de Rabelais, de Voltaire y de Strauss.- ¡Qué gran vino cuando lo beban nuestros nietos!

---

Hay muchos que creen imitar el estilo de Víctor Hugo, cuando en realidad sólo imitan el de sus traductores.

---

Señales infalibles de gusto grosero e inculto: hablar alto, dormirse en el Real, llamar ruido a la música y a Castelar organillo.

---

En las federaciones de la amistad suele haber un pacto tácito: el de la igualdad de ingenio y de fortuna. El que brilla más, el que sube más, está fuera del pacto; se le declara la guerra.

---

Cuando pasa el *Señor* por las calles, ¿por qué no besan el polvo los creyentes? Y los descreídos, ¿por qué descubren la cabeza?- Un fanático no se explicaba esto, que no es más que el paralelogramo de las fuerzas.

---

*En un álbum*.- No hay mejor álbum que el que está por escribir.

*En un abanico*.- En abanico cerrado no entran poetas.

---

España es un Parnaso suelto.

---

Jesucristo dijo -según dicen-: siempre habrá pobres entre vosotros.

Es verdad; siempre habrá poetas cesantes.

---

Conozco yo un poeta que siempre que escribe da en el tema de decir que no es poeta. Y lo prueba como Diógenes probaba el movimiento.

---

No es perjudicial haber estudiado Retórica y Poética en la —65→ segunda enseñanza, y Literatura y Estética en la facultad: un abogado, un político pueden contentarse con eso. Un crítico necesita algo más; olvidar la mitad de lo que ha aprendido en las aulas. Pero, ¡ay de él si no sabe la otra mitad! Y sobre todo, ¡ay de él si no llena con propias doctrinas y estudios de experiencia el vacío que deja lo que se debe olvidar!

---

Uno de los principales servicios de los estudios académicos es este: enseñarnos a no respetar a los críticos que en nombre de sus estudios académicos sentencian como si fueran el Tribunal Supremo.

---

Verle a un crítico los resabios del aula o de una escuela, es como ver una decoración entre bastidores.

---

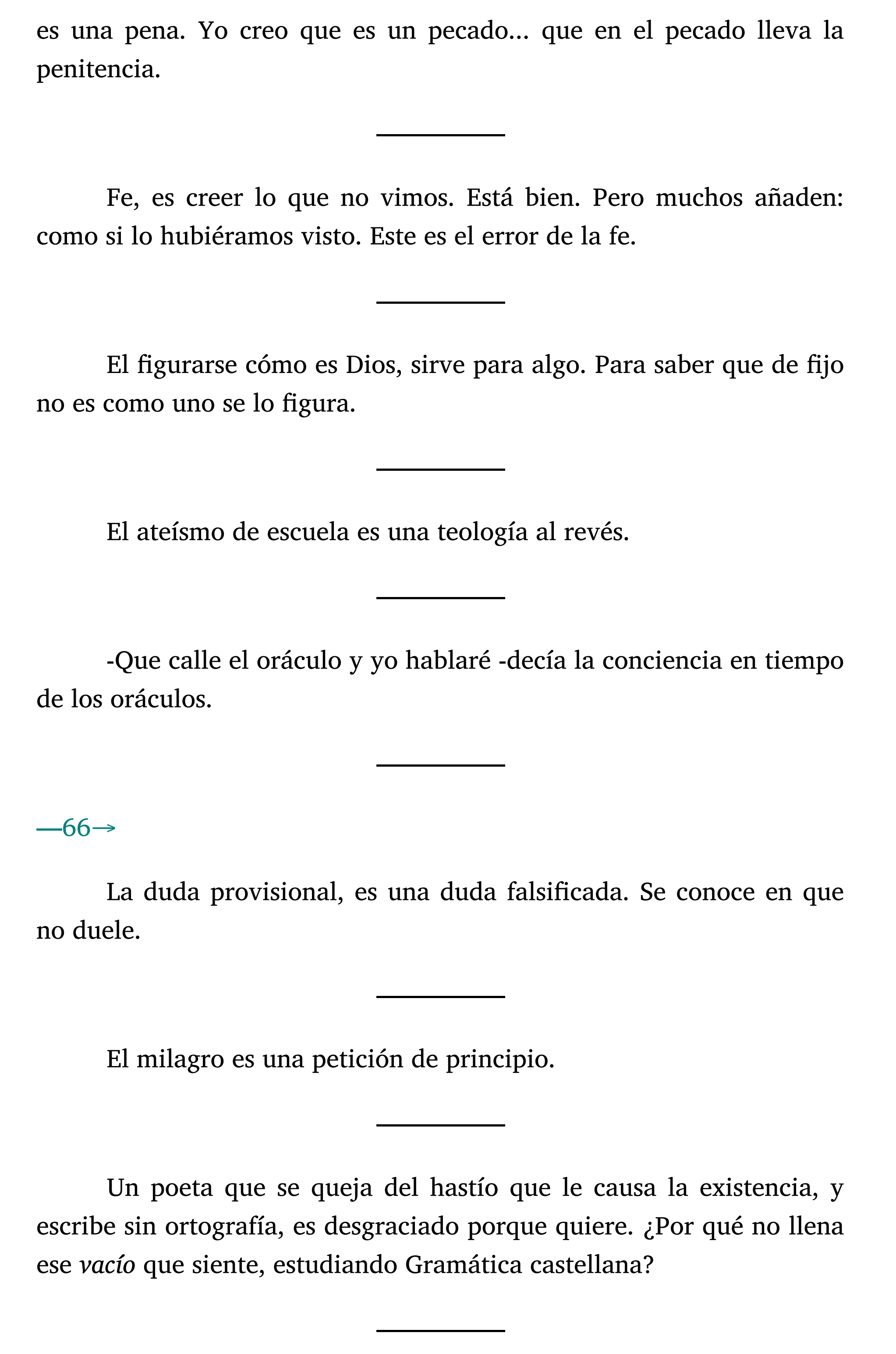
La vanidad es preferible al orgullo en cuanto es más sociable.

---

El orgullo es una pasión de los dioses; pero de los dioses falsos.

---

Un sabio moderno ha dicho que la envidia no es un pecado, que



es una pena. Yo creo que es un pecado... que en el pecado lleva la penitencia.

---

Fe, es creer lo que no vimos. Está bien. Pero muchos añaden: como si lo hubiéramos visto. Este es el error de la fe.

---

El figurarse cómo es Dios, sirve para algo. Para saber que de fijo no es como uno se lo figura.

---

El ateísmo de escuela es una teología al revés.

---

-Que calle el oráculo y yo hablaré -decía la conciencia en tiempo de los oráculos.

---

—66→

La duda provisional, es una duda falsificada. Se conoce en que no duele.

---

El milagro es una petición de principio.

---

Un poeta que se queja del hastío que le causa la existencia, y escribe sin ortografía, es desgraciado porque quiere. ¿Por qué no llena ese *vacío* que siente, estudiando Gramática castellana?

---

Nuestros poetastros saben, a veces, medir las sílabas, pero nunca medir las palabras.

---

Si muchos poetas tuvieran presente que es mala crianza hablar mucho de sí mismo, ¡cuánto *lirismo* nos ahorraríamos todos!

---

Todos los mandamientos se encierran en dos: en amar a Dios sobre todas las cosas, y al Amor sobre todos los dioses.

---

Todas las religiones son buenas; pero la capa no parece.

---

Algunos críticos benévolos creen que el colmo del *buen gusto* es hacerse de miel.

---

Ya sé que en buena estética no se puede exigir que la estatua tenga músculos y huesos debajo de la superficie: basta con la apariencia.

Pero no se me negará que esa apariencia nunca sería tan perfecta, como existiendo realmente dentro de la estatua todo un organismo humano. Pues esta es la cuestión del realismo. En sus estatuas (los personajes de sus obras), hay músculos, huesos, todo lo que contribuye a que la apariencia sea más perfecta.

Este es el realismo bueno. El malo es el que abre las carnes para que la anatomía se vea.

---

Un entusiasta del gran trágico inglés decía:

-¡Cómo se parece la naturaleza a Shakspeare[16]!

---

Hay muchos literatos que, pretendiendo castigar el estilo, castigan a los lectores.

---

En mi fondo Tusculano, en mi retiro, me rodeo de excelentes y elocuentísimos amigos: Platón, Luciano, Esquilo, Lucrecio, Dante, Rabelais, Cervantes, Voltaire, Hegel, Víctor Hugo... y de vez en cuando, Pedro el jardinero que me oye como un oráculo.

---

Un político, que no se distinguía por lo consecuente, decía en un discurso a sus electores: «Todo cambia; la estrella Sirio, una de las más notables del cielo, tenía en tiempo de Cicerón un color, y ahora tiene otro».

---

Es muy prudente el consejo de guardar muchos años en cartera las obras literarias. Cuando después se leen se juzgan mejor, y puede el autor librarse de publicar tonterías. Sin embargo, la receta no es muy segura, porque es posible el caso de que el autor siga siendo un necio.

---

No digo yo que la confesión sea un arma terrible en manos del clero; lo que digo es que si no lo es, parece mentira.

---

Los que opinan que ha pasado el tiempo de combatir con todas armas el poder del fanatismo y los absurdos de la superstición, son tan

peligrosos para el progreso como los que piensan que ese tiempo no ha llegado.

---

Es una exigencia peregrina la de aquellos que piden al libre pensador que niega su asentimiento a las afirmaciones dogmáticas, pruebas basadas en otras afirmaciones positivas. Olvidan que en derecho *affirmanti, non neganti, incumbit probatio*.

---

—68→

Una de las mayores amarguras del crítico es tener que estar muchas veces de acuerdo con los envidiosos.

---

El sol, el cielo azul, los verdes campos, los bosques sombríos, las frescas fuentes, la mansa brisa, todos esos *lugares comunes* de la naturaleza se han hecho para los hombres menos vulgares.- Los tratamientos, las cruces, los títulos, las ceremonias, la apoteosis, todas las distinciones se han hecho para el vulgo.- Cualquiera sirve para rey; casi nadie para solitario.

---

Es mucho más fácil aprender el buen tono de los salones y dirigir bien un *cotillón* entre príncipes, que admirar dignamente una puesta de sol.

---

El matrimonio es una gran institución, pero se celebra al revés. La ceremonia debía dejarse para el último día de la unión en la tierra. Al morir uno de los esposos, la Iglesia y el Estado, previa declaración de las partes, podrían decir con conocimiento de causa: este fue matrimonio. Todo lo demás es prejuzgar la cuestión.

---

El que tolera la vida, dejó escrito un suicida, es el que administra mal sus intereses y no lleva la cuenta de su debe y haber. El que se mata hace un balance y se declara francamente en quiebra.

---

El horror instintivo del vulgo a la teoría de la descendencia se me antoja un indicio de nuestro origen humildísimo. Hay algo del orgullo del pavo real, del caballo o del gallo en nuestra antipatía a los monos.

---

No hay nada menos natural ni menos sencillo que la naturalidad y sencillez que afectan algunos filósofos que han aprendido en la escuela la sencillez y la naturalidad. Es más natural el artificioso vivir de otros de su clase, pues el artificio es lo natural en quien vive lejos de la naturaleza.

---

—69→

Se han inventado muchos sofismas y frases de efecto para disculpar el plagio literario. Los autores honrados deben proceder en esto como los comunistas, cuando son personas decentes: ponen en tela de juicio la propiedad, pero no roban.

---

Algunos escritores que se llaman *festivos*, creen llegar a la gracia y al desenfado de los verdaderos humoristas copiando sus frases familiares, su desaliño natural y sencillo. Es como si el pobre pretendiente se presentara al ministro, a quien visita, de bata y con babuchas. Verdad es que el alto dignatario le recibe en ese traje; pero es porque está en su casa.

---

Los imitadores en literatura son imágenes del maestro reflejadas en espejos convexos.

Cuanto más se acerca el espejo, más deforme es la imagen.

---

Una polémica no termina cuando se dice la última palabra, sino cuando se ha expuesto el último argumento. Muchas polémicas parecen interminables cuando no han empezado todavía.

---

El *camelo*, moda literaria que quieren resucitar algunos poetastros, nada tiene que ver con la poesía jocosa; no es más que la impotencia que acaba por burlarse de sí misma.

---

La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma. Las coplas de un galán, por malas que fuesen, le parecerían mejor que sus poesías y le harían olvidarlas.

---

La poetisa hermosa no tiene perdón de Dios. ¡Hermafrodismo odioso y repugnante! ¡Ser Venus y López Bago en una pieza!

---

Puede ser excesiva la modestia del genio y aun dar indicios de falsa, cuando pretende igualarse con los más humildes y hacer de ellas su compañía. Esta nivelación aparente ofende a —70→ los pequeños. Es como si el sol, por modestia, se empeñara en salir de noche. El mal sería para las estrellas.

---

El afán de distinguirse que tanto censuran los hombres más vulgares, puede ser el instinto de conservación del buen sentido.

---

El hombre tiene una razón que le dicta los principios y las leyes de la realidad. Pero ignora si la realidad está conforme con la razón. Es como el reló, que señala la hora, pero no sabe qué hora es.

---

Sólo la virtud tiene argumentos poderosos contra el pesimismo.

---

Comenzar a vivir procurando el aplauso de las gentes, no es dar pruebas de necio. La necedad está en insistir.

---

Mucho más grande que no admirar nada es no despreciar nada.

---

El desencanto que sufren los necios cuando se acercan al hombre grande y ven su pequeñez, se parece al del niño que sube a la cumbre para coger la luna y ve que la luna está mucho más alta.

---

Toda filosofía que pretenda merecer que la estudie el hombre experimentado, no debe dejar entre lo accesorio la teoría del dolor. No abordar este problema o tratarle con fórmulas sin fondo, es huir la dificultad más real del objeto último, según los más, de la filosofía.

---

Comprendo al novelista que profundiza y estudia con minucioso análisis los caracteres que le rodean. En el arte todo esto parece bien. Pero no comprendo que, el que quiera vivir contento y en paz con sus

semejantes, se entregue a tal estudio.

---

—71→

El día que en la soledad no oigas una voz que te distraiga y consuele, puedes llorar la muerte de tu único amigo.

---

El hombre práctico por excelencia no practicaría nada que no conociese bien en teoría. Pero este es el práctico... teórico.

---

En la filosofía del amor tiene razón el positivismo: sólo se conocen hechos.

---

En la vida de pueblo se desarrollan vicios y miserias de que suele estar libre el cortesano: y además existe el germen de los vicios y miserias de la Corte.

---

Si la crítica se practicara como una religión, los críticos serían casi siempre mártires. Pero ni los más severos, ni los más orgullosos, creen firmemente, en los casos de apuro, que su oficio es un sacerdocio.

---

Los filósofos pesimistas suelen equivocarse en su sistema y en las consecuencias que deducen de los datos recogidos; pero los datos casi siempre son ciertos. Esto es lo más triste del pesimismo.

---

Los enemigos del afán de filosofar verían acaso satisfechos sus deseos si lograsen suprimir el miedo a la muerte.

—[72]→ —[73]→

# Recuerdos de Italia

Segunda parte

(Castelar)

Doch du warst mein Zeitvertreii Goldne Phantasie...

(Tú eras entonces mi solaz, dorada fantasía.)

GOETHE.

La existencia de los monstruos en la naturaleza era un argumento con que se pretendía desconcertar a los antiguos providencialistas: ¿cómo, si el dedo de la sabiduría infinita preside la obra del Universo, se explican esas deformidades, esos desarrollos atrofiados a lo mejor, en que todo puede imaginarse menos el trabajo oculto de la idea? En cambio, si todo es casualidad y determinismo, lo deforme, lo inexplicable, lo feo y lo horrible tienen la explicación mejor, la de no necesitarla.

Hoy, que lo más corriente es la negación de la finalidad ideal, puede preguntarse a los partidarios de la casualidad ciega, cómo se explican esos otros monstruos de virtud, de belleza o de genio, protesta viva y elocuente, en lo finito, de lo ideal y eterno. Si todo es casual y azaroso, ¡qué extraña casualidad la del genio!

Es, sin duda, excesiva la pretensión de los sabios, que sólo a nuestros sentidos quieren que prestemos fe y aquiescencia, que nada digamos de cuanto dentro de nosotros grita mostrándonos —74→ la luz de otros horizontes. Pero es vano su empeño, y aun si a nosotros

mismos queremos engañarnos volviendo todo el esfuerzo de la atención al exterior, a las puras relaciones de los sentidos, no faltan magos del arte que en esa misma naturaleza, que por lo único real íbamos a tener, hagan aparecer con trasparencia hermosa la idea, lo absoluto, lo eterno que dentro de la conciencia procurábamos relegar al olvido.

Esta juventud que hoy crece en España ávida de ejercicio intelectual, casi avergonzada de nuestro retraso científico, busca, con más anhelo que discernimiento, las nuevas teorías, la última palabra de la ciencia, temerosa, más que del error, de quedarse atrás, de no recibir en sus pasmados ojos los más recientes destellos del pensamiento europeo. El positivismo, o lo que por tal palabra se significa vulgarmente, ese conjunto de teorías que, tal vez opuestas entre sí, convienen en rechazar la posibilidad de toda ciencia de lo absoluto y comunicación con lo metafísico, va ganando terreno entre nosotros, y aun los que han comenzado sus estudios filosóficos en las escuelas más exageradamente idealistas, buscan conciertos y relaciones con esa tendencia experimentalista que amenaza hacerse universal. En Francia misma, donde el espiritualismo, quizá superficial, de Cousin ha querido luchar contra todas las innovaciones, hoy anhelan sus representantes más autorizados buscar términos de avenencia con la novísima filosofía. ¡Qué mucho que entre nosotros, donde, dígase lo que se quiera, los estudios filosóficos no tienen arraigadas tradiciones, se vaya el ánimo, y tras él el pensamiento, por los derroteros que extraños pensadores nos señalan!

Sin embargo, antes de dejarnos arrastrar definitivamente por esa vía, debemos mirar atrás y ver si a nuestra espalda queda algo grande, sublime, que con nuevas voces y energía inesperada nos llama y detiene y nos dice que vamos al abismo.

Y sí que veremos y oiremos algo digno de atención y admiración profunda, que por lo menos nos hará contener el paso y meditar, con planta inmóvil, en medio del camino.

Hablábamos del genio, teníamosle por inexplicable para la

ciencia determinista y sensualista, y le llamábamos hechicero porque hace brotar de las rocas, como Moisés, el puro manantial del espiritualismo. Y es verdad. ¿Qué casualidad de átomos —75→ encontrados o de fuerzas acordes pudo dar por resultante esa imaginación deslumbradora, esa inteligencia vidente, ese corazón amoroso, esa palabra milagrosa que, llamándose en el mundo Castelar, va sembrando por la tierra espiritualismo, renegando de su propia esencia si es que no pasa de fuerzas físicas y materia ciega? ¿O será más bien que el genio es la conciencia, es la idea tan íntima de sí, tan clara ante sus propios ojos, que irradia en forma de esplendores la verdad de su ser, la convicción de su naturaleza inmaterial, divina? No, el genio no puede ser obra de la casualidad, y Castelar, como todos esos grandes apóstoles del espiritualismo, trae, con sólo su presencia, un argumento poderoso en favor de sus ideas. Pero no basta eso; el genio halla el espíritu en la naturaleza misma; de opaca la hace trasparente, y como Fausto, por arte de Mefistófeles, veía la imagen de Margarita a través de los gruesos muros, este hombre viejo de nuestro siglo, este sabio descontento, ve a través de la materia que parece inerte, por poder del genio, la imagen del espíritu, también pura y blanquísima, y de ella se enamora.

¡A cuántos hombres pensadores habrá sobrecogido este alarde espiritualista de Castelar que se llama *Recuerdos de Italia*, en medio de fríos trabajos de ruina, de esos trabajos penosos que sirven para descubrir dentro del alma algo que tenemos por superstición, por antojo y fantasía, y que fue algún tiempo altar sagrado, tabernáculo misterioso! Más desoladoras que las ruinas que cubren la tierra, son esas ruinas de pensamientos que el hombre de estos días va acumulando dentro de sí, y que, ya escombros, todavía le agobian con su peso. Recuerde cada cual aquel cielo en que creyó de niño, cielo que con ser espacio no estaba en parte alguna, porque estaba más arriba de todo: al borrarse de la fantasía esa mansión dichosa llena de luz sobrenatural, ¡cómo se cerraron los horizontes, cuántos de sus rayos perdió la claridad que alumbra el alma! Pero luego puede la razón alimentar nueva fe, más varonil, más sublime; no se cree en el cielo, pero se cree en los cielos; todos los astros son viviendas; el

universo está lleno, y la humanidad habita lo infinito; las almas van de mundo en mundo, como las aves de rama en rama... También esta creencia se atierra: somos gusanos, se nos dice, de este planeta, y nuestra suerte de efímeras está pegada al terruño como el esclavo —76→ de la gleba. Entonces el corazón, al sentir que le cortan las alas, al oír en nombre de la ciencia la terrible predicción «no volarás», mira con tristeza a los cielos, y en las estrellas, esas promesas de eternidad, no ve más que sarcasmos.

Cuando a tal estado se llega, y hoy son muchos los que llegan a tal estado, un libro como el de Castelar es una tabla de salvación. Tal vez se abren las hojas por disfrutar el deleite del arte, que aun para los desesperados es un bálsamo; pero al terminar la lectura, las lágrimas han rodado por las mejillas, y se podría creer que vienen derechas de la conciencia: no son lágrimas de dolor, ni son lágrimas de alegría; son lágrimas de conciencia: nuestra alma, negada por nosotros mismos, vive como planta descuidada en el fondo de nuestro ser, es el rosal del Paracleto: el soplo del genio, la palabra de Castelar viene a agitar sus fibras, que son las hojas, y el alma llora ese rocío.

El libro de Castelar viene, ante todo, a predicar el dogma del espíritu.

Pero es también muy común entre nosotros otro gran desaliento: los más piensan que se muere nuestra raza. Se oye hablar todos los días de fatalidad histórica, de leyes de selección; como la fuerza, según se dice, vale por todo, la fuerza que viene del Septentrión nos va a aplastar; y como nosotros nos sentimos débiles y una historia muy larga y borrascosa nos enseña que estamos viejos y gastados, nos parece inevitable la derrota, irremediable la consunción. Los *Recuerdos de Italia* son también un himno valentísimo al espíritu latino, a esta raza que ha llenado hasta ahora los anales de la civilización. No quiere Castelar la guerra de las razas ni aun el predominio de la nuestra: nadie como él ha sabido enaltecer el valor histórico, providencial del germanismo, y aun para la familia slava[17] ha tenido páginas muy elocuentes; pero se puede reconocer la fuerza de los

demás sin negar la propia: es necesario que los pueblos latinos se animen a la vida, que no se den por muertos y ensayen el vigor de sus miembros. Por eso el ilustre orador compone sus libros de Francia y de Italia, y por eso en cada palabra de sus obras escritas y de sus discursos hay un recuerdo amoroso y un entusiástico saludo para su querida España. ¿Qué misión más civilizadora que la de tales escritos y tales discursos? Nada hace tanta falta a estas naciones —77→ hermanas como creer en su energía para ejercitar la voluntad, y unirse más cada vez para realizar juntas lo que la civilización exige de ellas.

Castelar en Italia evoca la historia, estudia el arte y pinta la naturaleza; y por milagro de su pasmosa fantasía, la historia le muestra a las puertas de Roma un compendio de todos sus anales, una condensación de todos los días pasados, un sarcófago en que hay algunas cenizas de todos los pueblos muertos y hasta de todos los dioses olvidados. El arte le enseña restos de todos los ideales, sus contrastes, sus oposiciones y sus síntesis armónicas como en San Marcos de Venecia; en Italia muere el espíritu clásico, el espíritu helénico, resonando en los cantos de Virgilio el eco más puro y fiel de la epopeya romántica, la epopeya de la Edad Media, que es la comedia de Dante. ¿Y la Naturaleza en Italia? ¡Qué alma enamorada de la naturaleza no ha suspirado con Mignon por el país donde florecen los limoneros, por las sombrías enramadas donde brillan las naranjas de oro! Estas campiñas, dice el autor, son las primeras campiñas del mundo ¿Quién lo duda? La estética física reconoce que las zonas templadas son las que ofrecen la naturaleza más bella, sin excesos de vida loca como en el Ecuador y bajo los trópicos, sin las tristezas de la muerte como en las regiones polares; y entre todos los países de la zona templada, ¿qué país como Italia?, y sobre todo, ¡Italia pintada por Castelar! Porque es necesario pensar en esto para dar al genio todo lo que es suyo. Cualquiera ha sentido en la muda contemplación de un paisaje profunda emoción, acaso estático arrobamiento; pero trasladar al papel o a los labios toda la belleza contemplada junta con la emoción sentida, solamente lo puede el orador poeta, el gran artista.

Si Castelar nos arranca de la frialdad infecunda de nuestras dudas y nos lleva tras sí al cielo de sus ideales, deberase en parte al valor propio de los principios que invoca; pero otro tanto nos impele, o más acaso, la fuerza, el encanto de su fantasía. Su fantasía; quizá este don precioso lo miran algunos como el pecado mayor del genio de Castelar: dicen que no le deja ver las cosas tales como son, que tiene la desgracia de Midas, porque todo lo que toca lo convierte en oro. Pero no miran que la fantasía en Castelar, como en todo gran poeta, tiene algo de profecía, es intuición que adivina secretos, es amor que penetra —78→ en la esencia del objeto amado: la belleza pide unidad, aborrece la abstracción, como la naturaleza se dijo que aborrecía el vacío, y las cosas que a nuestra vista grosera sólo se presentan por un lado y en el aspecto de las contradicciones[18], para el alma del artista aparecen en todo lo que son, relacionadas en la armonía, porque la inspiración es como un imán que atrae a la luz todo lo que estaba en la sombra; de aquí ese optimismo de Castelar para todas las grandes ideas, de aquí su espíritu abierto a la más amplia tolerancia. Él mismo dice que a la asociación de ideas se deben muchos pensamientos y muchas venturas; y esta facultad en él está desarrollada de tal modo, que puede en poco tiempo recorrer el mundo físico y volver al espiritual, y juntarlos y compararlos; especie de ubiquidad que revela en el hombre el *quid divinum*. Castelar ve cuadros completos; el paisaje solo le parece poco: llega a Mantua, y en medio de la vasta campiña, en el centro de iluminación hace que se aparezca Virgilio; y aquel hermoso panorama ya sólo sirve para que en él se destaque la figura del poeta rodeada de una aureola de espiritualismo. En Sorrento, agarrada a la tierra, como si temiese caer al mar, lamenta el desvío del Tasso, que no cantó su patria; pero hablando, hablando del poeta, él también abandona a Sorrento, y de corte en corte, y de desventura en desventura, sigue al maníaco hasta la muerte, y despreciando casi su poema, canta su martirio.

En la isla de Capri Castelar se entrega por completo al amor de la naturaleza; pinta, mejor que la aurora de los rosados dedos, aquellas aguas, aquellas dunas, aquellos montes; saltando de isla en isla, su fantasía corre a la Grecia, despierta el mundo clásico, y, como

el Mágico prodigioso para deslumbrar a su aprendiz teólogo trasladaba las montañas y provocaba el trueno, Castelar evoca el nombre de Ulises, y sin piedad lo entrega a la lucha de los mares y a los encantos de Circe; y Homero vuelve a sus viajes y a sus cantos, y todo el mundo griego surge de sus cenizas al conjuro de este poeta extraño cuya voz es más suave que la flauta de Pan; de este poeta cuyas palabras no son griegas y sin embargo son tan dulces y armoniosas, que el orgullo helénico no puede llamarle bárbaro. En Capri hay misteriosa gruta en el mar; allí penetra el viajero artista, y ante espectáculo no visto, al contemplarse enfrente de maravillas que parecen de otros mundos, hace que su palabra —79→ también se trasforme, se ilumine con las tintas mágicas, sobrenaturales de aquella región mitológica. Y haciendo un descubrimiento que es infantil y que es sublime, dice que «será aquel el sitio donde se mojó el Amor cantado en su oda tercera por Anacreonte». Este recuerdo, esta asociación de ideas es de un efecto inmenso; revela que Castelar tiene bastante poesía en el alma y es bastante clásico para creer *casi* en la mitología. Polifemo, Galatea están en la orilla, y en contemplarles se recrea Teócrito, que cantó su idilio; otro poeta, Bion, le grita a un muchachuelo que unta con liga la rama de un árbol: «Cuidado no prendas al amor...». Pero de pronto se levanta una sombra que todo lo oscurece, la sombra de un tirano, la sombra de Tiberio... y tras imprecación sublime enmudece el cantor de tantas bellezas.

Todas callaron trémulas las aves.

[...]

Estremece el pensar qué sería de todos si, contra los esfuerzos de tantas almas secas que pretenden borrar los cielos que la imaginación nos pinta, tras haber derrumbado el Empíreo, no se levantase la voz potente del genio. Aquellas palabras de Hamlet tan repetidas: «Hay muchas cosas en los cielos y en la tierra que no hemos penetrado», dejan el campo abierto a la fantasía dorada, como la llamó Gœthe; aquel poeta que, cuando niño imaginaba que él era un valeroso héroe,

como el príncipe Pipi, que cruzaba el mundo, y que sentado en opíparo banquete con hermosa dama, recogía en sus besos tanto placer, que quería morir. Y luego ese mismo poeta, perdió aquellos sueños y gritaba desesperado: «Decidme, decidme cuál es el camino que me vuelva a mi ventura; quiero aquellas imágenes; mostradme, mostradme el camino...».

Bien haya el escritor sublime, el poeta sin par, que con la música de su palabra nos orienta en el camino de la fantasía, que nos saca de la prosa mezquina de la vida, tanto más peligrosa, porque es sistemática, y que para conducirnos a los vergeles de su espiritualismo, que son muy parecidos a los jardines de Academo, nos va cantando por el camino la leyenda de todos los siglos, la epopeya eterna de la Idea... Por él nos animaremos acaso a buenas obras, y nos creeremos capaces de llegar a ser héroes... como el príncipe Pipi.

Noviembre de 1876.

—[80]→ —[81]→

# Consuelo

(Ayala)

Hablando de sí mismo Alfredo de Musset, dice en el prefacio de la *Coupe et les lévres*:

«*Mon vèrre n'est pas grand, mais je bois dans mon vèrre*».

El Sr. Ayala puede decir otro tanto, como poeta dramático: su vaso no es grande, pero bebe en su vaso[19]. Sería hiperbólico comparar al Sr. Ayala con Shakspeare, con Schiller, con Víctor Hugo, que han sabido coger en peso a la humanidad y trasladarla a la escena: Ayala no ha hecho eso, porque como midió sus fuerzas, ni siquiera se empeñó en intentar la empresa. ¿Qué ha hecho Ayala? Trazar un círculo en derredor suyo, coger lo que tenía más a la mano, su sociedad, de cuyo aliento vive, y decir, una vez dueño de este material: «Seamos perfectos como nuestros maestros los griegos, que están en el cielo... del arte». Hay quien encuentra más belleza en las inscripciones cuneiformes de Semíramis, que en las esculturas griegas: tallar una montaña y en ella escribir un recuerdo eterno, es obra grandiosa, no cabe duda, es de efecto inmenso; se ve desde lejos y la sublimidad de la empresa cualquiera la comprende sin meditar mucho; pero al fin la montaña sigue siendo montaña, y apenas es un rasguño la huella que en su superficie deja la acción humana: mas arrancar de las entrañas de la cantera una piedra enorme, toda materia, nada idea, —82→ y convertirla en la expresión del poder, o del amor, o endiosa de los céfiros y las flores... es ya tan grande prodigio que parece imposible.

Los poetas que trabajan en lo sublime rara vez hacen más que tocar la superficie de la realidad; como la vida es infinita, queda un

fondo infinito sin expresar, y esto, con ser el límite de la obra, es al propio tiempo lo que origina la sublimidad. El espectador poco dado a sentir y pensar por cuenta propia, se queda frío, ve ante todo la desproporción, el defecto, y en vez de admirar lo que se vislumbra, echa de menos lo que no se ve, mientras que el reflexivo y *bien sentido* se complace en penetrar las profundidades cuyo camino le indica el poeta. Por eso ha habido juicios tan contradictorios en la historia del arte sobre el mérito de Shakspeare. Para el poeta que no aspira a lo sublime, que busca la belleza sólo -que es la trasparencia- el bello ideal de la perfección es el aparecer, el *scheinen* de los alemanes, y aspira a que su obra sea como una cuenta de cristal, que luce a los ojos de todos la belleza interior del fondo con toda claridad, sin que nada quede en la sombra como obra muerta, sin expresión ni sentido. Y al ver así la obra, tan clara a todas luces, algunos, amigos de lo vago, del *clair de lune*, indeciso, suspiran por una trascendencia, y dicen que lo que contemplan es hermoso, pero es superficial. Mas no es cierto: es que el arte prodigioso ha hecho tan cristalina la pura corriente, de tal modo ha depurado la materia, el agua del manantial, que el fondo, con ser profundo, parece que sale a flote; esta es la difícil facilidad, esta es la sencillez clásica, este es el ideal de lo bello, esto es lo que hace Ayala en su *Consuelo*. No carece esta obra de fondo, de trascendencia, como han dado en decir los que menos entienden la palabra; precisamente en engañar a los miopes está, no el mérito, pero sí la prueba del acertado desempeño. Ahora sí, es también cierto que si el Sr. Ayala se hubiera atrevido a tallar la montaña, a profundizar en los abismos más tenebrosos de la humanidad y de la vida universal, esa trasparencia, esa perfecta expresión que en su obra nos encanta, hubiera sido imposible. Mas los que a tanto se han atrevido, ¿han logrado lo que Ayala consigue en más limitada esfera? Shakspeare sin duda se ha acercado mucho a este ideal; Schiller en algunas obras, como *Wallenstein*, le siguió —83→ de cerca; pero bajando de esas alturas, ya apenas si se encuentran más que *gloriosas* decepciones; gloriosas por la sublimidad del intento.

Pero aquí surge otra cuestión: ¿qué poeta es preferible en nuestro tiempo? ¿El que aspira a la sublimidad, el que no renuncia al

papel de vate, de profeta, aun a riesgo de ser imperfecto, oscuro, desaliñado, o el que, encerrándose en el egoísmo artístico, busca la perfección a costa de la grandeza? Yo no daré dictamen sobre el particular, que es este un problema que acaso entraña el capital de la estética, para mí aún no resuelto; si se tratara de simpatías, de tendencias personales, yo no dudaría en exponer mi sentir: prefiero al poeta que ahonda y ahonda en lo desconocido, que aspira a sacar luz del humo, que se atreve con grandes cuestiones que no ha de resolver ciertamente, pero que pone a la vista y las hace interesantes, y promueve su estudio y abre camino para su solución. Pero lo repito, esta no es una convicción fundada en leyes estéticas, es una tendencia de mi espíritu impulsado por móviles muy ajenos al arte.

Creo que si todos los espectadores se hicieran reflexiones análogas antes de juzgar la obra última de Ayala, el voto favorable sería unánime. ¡Cuántas veces se juzga mal por estos exclusivismos! En una obra limitada, definida, se achaca a defecto lo que no es sino límite, y lo que se echa de menos por preferencias subjetivas se atribuye a inopia del autor.

Ahora invito a mis lectores a tomar lo que el autor nos da, y ver si es bueno; juzguemos, como decía Víctor Hugo, la obra que el poeta ha hecho, no la que nosotros hubiéramos querido que hiciera.

Mucho tiempo ha pasado desde que Fígaro aconsejaba a los autores dramáticos de su época que ahondaran en la llaga social más venenosa, la concupiscencia del interés, del sentido deslumbrado por el falso brillo de las grandezas del oropel, y poco debió valer la predicación cuando hoy todavía Ayala, al tratar el mismo tema, es oportuno y aplica el cauterio al punto doloroso del cáncer.

Muchas trivialidades se han escrito en prosa y verso sobre este asunto, es verdad; pero también decía el citado crítico que de locos estaban llenas las novelas, y el de Cervantes sólo era sublime; que la familia de los celosos era innumerable en la —84→ literatura, pero que nada más uno había inmortal: Otello. No hay asunto trillado para el verdadero genio, porque donde la medianía no hace más que dejar

leve huella, que el tiempo borra pronto, el genio profundiza, y en el subsuelo encuentra la mina, que en la superficie nunca se halla. Con muy pocas pasiones en juego, y esas de las más comunes, se hicieron inmortales las trilogías griegas, y jamás, bien puede asegurarse, de asunto rebuscado, de nebulosidades psicológicas se sacó partido para una obra verdaderamente clásica. Plácele al soñador adolescente encontrar en la poesía un eco de las vaguedades de su alma, y cansado, sin motivo, porque no la conoce, de la realidad, prefiere mundos imaginarios, pues sus dolores, piensa, no se parecen a dolores vulgares, que si tales fueran los tendría por indignos de sí. ¿Quién no ha pasado por esta fase de la vida a poco que haya sentido y meditado? Pero luego, cuando realmente se comienza a vivir, viene eso que llama el Sr. García Cadena calor de humanidad, y se aprende por experiencia íntima que más grandes, más ricas de contenido estético y moral son las pasiones *comunes* que todas las fantaseadas por la imaginación enferma. En llegando a esta ocasión el drama (que así lo considero) del Sr. Ayala, se toma en todo su valor y se le encuentra lleno de interés, fecundo en impresiones dramáticas.

Si en *El tanto por ciento* nos pintaba el mal del siglo, el verdadero mal del siglo, haciendo presa en Roberto, Petra y todos aquellos miserables agiotistas, más o menos expertos, la compasión del espectador no se despertaba con tanta fuerza como al mirar a Consuelo enferma de la misma lepra, no explotando el tanto por ciento, el negocio, sino el amor, la belleza, todo lo que hay de más puro en la tierra. En *El tanto por ciento* dos amantes son víctimas de la codicia ajena; vicisitudes y engaños, por tiempo, emponzoñan su existencia; pero al amor le quedan sus glorias ciertas, porque ni Pablo deja un punto de ser amante y noble, ni el objeto de su amor es en realidad indigno de su afecto a los ojos del espectador, testigo de la malicia de aquellos desalmados especuladores. Pero en *Consuelo* la llaga social ha penetrado en la fuente de toda ventura en el santuario del amor, ha profanado lo ideal y ha corrompido a la que debiera ser vestal, sacerdotisa del culto eterno, del amor puro. Yo no sé si muchas veces se habrá  llevado al teatro dolor más grande, tristeza más profunda que la que empieza a llenar la escena de *Consuelo* apenas se

columbra la traición de aquella pérfida. Ayala nos presenta el escenario de un idilio; en seguida desarrolla en él un drama verdaderamente terrible, sin aparato exterior, pero de un mal tan intenso, que llega a lo sublime por la inmensidad del mal mismo. Antonia, la buena madre, y Rita, la servicial y afectuosa doncella, esperan a Fernando y gozan saboreando el placer próximo de recibir al ausente y de sorprender a Consuelo, que si no mienten las leyes del corazón, debe estar aguardándole con ansia todos los instantes de su vida.

Y buenas señales hay de ello: Consuelo ha renovado las flores de los floreros, ha engalanado su casa, ha preparado el santuario para la santa ceremonia. Fernando llega, y desde las primeras palabras enseña su alma grande, pero no tanto que le quepa en ella todo el amor que rebosa y se derrama sobre los demás seres: Antonia y Fernando, mezclando recuerdos y esperanzas, fabrican el castillo de la próxima felicidad; y en resumidas cuentas, toda esa felicidad se reduce a amarse los unos a los otros: verdad es que también se cuenta con el dinero, y mucho; pero es que los más ajenos de codicia siempre temen, viendo la constancia y el afán de los otros, quedarse sin nada entre las manos; y como la miseria para las almas nobles es la tortura de tener que desear con ardor lo que de buena gana se despreciaría, el dinero, que es un placer para los viles, es una preocupación penosa para los buenos. Este espíritu se nota en el precioso diálogo de Antonia y Fernando, Fernando, que capaz de mantenerse de miradas de Consuelo, ha buscado una posición y seriamente ha tratado del negocio porque para él era el negocio la puerta de una hermosa y noble felicidad. Consuelo tarda, y el espectador empieza a sospechar, como también Antonia; Fernando todavía no teme. Aquella tardanza de Consuelo, con ser casual, es de mal agüero y tiene algo de ese silencio y reserva que reinan en la naturaleza como síntoma de la tempestad. No se crea que voy a referir escena por escena todas las del drama; me detengo en estas primeras porque son de un arte exquisito y prueban que Ayala conoce esos resortes que no tienen receta, pero que manejaron los grandes maestros, y que algún estético de los buenos, como Hegel, supo explicar *a posteriori*.

Y aparece Consuelo.- Cruel llamaría al Sr. Ayala si, al colocar en esta flor delicada la ponzoña mortal del vicio más corrosivo, hubiera hecho otra cosa que copiar fielmente la realidad. Sí, los tiempos son los crueles. Consuelo se llama para el alma siempre la mujer que se sueña, y bien entendido que el más empedernido positivista filosófico, el ateo más irreductible sueña esa mujer, alivio de las angustias, puerto para las tempestades del mundo. Cualesquiera que sean las ideas que sobre metafísica se profesen, en teniendo un poco de corazón, en viviendo una vez al menos en la atmósfera de la pureza ideal, este deseo de una Consuelo en que el amor se haga carne y habite con nosotros es insaciable, y nadie se tendrá por feliz sin que lo logre. Por eso hay tan pocos hombres felices.

Consuelo es quizá una sombra, es un reflejo de lo más puro del alma; pero la Consuelo real, la que lleva su vestidura carnal, ni sospecha las grandezas espirituales que le atribuyen vuestro corazón y vuestra fantasía. Figuraos que San Juan, el testigo de la divinidad de Cristo, hubiera visto de repente desaparecer de Jesús el Verbo, y se hubiera encontrado con el hombre solo. Terror sublime habría sido el suyo, ¡qué cataclismo de ideales en aquel amante apóstol!

Pues si es lícito, que yo creo que sí, comparar el alma enamorada del amor humano con el alma de aquel varón justo, igual desencanto, la misma terrible catástrofe siente en el corazón el joven generoso que recibe el desengaño que Consuelo *da siempre* a Fernando. Quizás es la verdad más amarga de la vida: la virgen pudorosa, bella, delicada, ambición noble y la más decidida de nuestra triste juventud, tan desencantada de otras venturas, lleva en su corazón el mismo vicio que nos disgusta del mundo; Consuelo no es Consuelo, es desesperación. Esto es lo general; por eso decía que la crueldad no es de Ayala, es de los tiempos.

La *Consuelo* del poeta maniobra en la perfidia con perfecta serenidad; alega como razones para su infidelidad su ambición, el lujo a que se juzga acreedora, quiere lo que quieren todas: subir, brillar;

¿por qué no?, ¿será la primera mujer que deja a un novio? El poeta ha sabido hacer resaltar este elemento inconsciente del mal con gran habilidad para dar a su obra una trascendencia que no tendría si el vicio en Consuelo fuera más personal, más hijo, por decirlo así, de su reflexiva —87→ maldad. Y a más de esto sabe dotar a su protagonista de gracia y expresión ingenua, para que se comprenda mejor que el mal no es en aquella débil criatura innato, sino respirado en el ambiente social que la rodea, con lo cual no poco contribuye a despertar la compasión. Así vemos después, como hace notar el Sr. Calavia en su excelente crítica publicada por *El Globo*, que el alma de Consuelo no es por completo refractaria a las nobles pasiones: el amor, al fin, nace en ella y ama... a su marido, el indigno Ricardo; y le ama, al principio, como corolario de su vicio capital, porque es la personificación del lujo, del esplendor que ella adora; pero al cabo, y en ocasión en que la acción del drama es ya un torrente de dolores, le ama porque es esposo y debe ser amparo y sostén y vida de su vida, todo suyo; Consuelo necesita para sí lo que ella no supo ser para otro... *Consuelo*. Pero en vano. Ricardo es un ser humano de esos que tanto abundan, que parece que ha perdido todo lo que de ángel tiene el hombre: Ricardo es de esos miserables que contribuyen a hacernos dudar de la absoluta dignidad de la especie más que esos pobres salvajes sumidos en un sopor moral que no se asemeja a la muerte, como el de estos hombres ultracivilizados. Mas el amor, que debiera ser en Consuelo purificación, es motivo de nueva caída, de maldad más refinada. Consuelo tiene celos y quiere devolverlos. Es la receta tan conocida por el empirismo erótico de nuestras señoritas. Fernando es otra vez la víctima.

Nada más verosímil: Fernando ama todavía a Consuelo, luego puede ser engañado de nuevo. También hay algo aquí de la lucha por la existencia y de la ley de selección: el que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama. Fernando ama a Consuelo y esta le engaña: se vale de su amor para sus planes; pero Consuelo ama a Ricardo y este la engaña: Ricardo es el más fuerte, el mejor organizado... Como no tiene corazón nadie se lo come.

Las intrigas de Consuelo por recuperar el cariño de Ricardo son cándidas por un lado, por lo que atañe a los celos que pretende despertar en su esposo que, *como es el que menos ama* es el *que ve más claro*; pero aquellas mismas intrigas son crueles perfidias para el que ha de ser víctima de ellas: para Fernando. Después del naufragio de sus ilusiones ¿qué le quedaba —88→ al noble joven? La conciencia. Cuando la conciencia sale limpia de una borrasca del corazón, al principio brilla como una estrellita en un cielo cargado de nubes, después llega a ser un sol, y es por fin un océano de luz: hay una voluptuosidad infinita para el alma que cumple con su deber no obedeciendo a dogmas impuestos, sino a voces interiores; sin que el dolor del sacrificio cese, se goza con ese dolor una ventura inefable, y esto es y será, por más que la sociedad se materialice; y el positivismo honrado y franco no podrá menos de reconocerlo constantemente; es un dato tan real y efectivo como lo más palpable de la naturaleza. Por eso Fernando sobrevive a su desengaño; tiene la conciencia limpia. Por manejos de Fulgencio, el símbolo del hombre vulgar, el que encuentra fuera de tono cualquiera arranque de nobleza y virtud, Fernando vuelve a verse frente a frente de Consuelo, ya esposa de Ricardo desde hace algunos años. El cuerpo vacila, los ojos se recrean tenaces en la contemplación de aquella imagen de sus amores, la lengua se pega al paladar; sólo el alma es libre, y sólo el alma resiste: no ha llegado la hora del sofisma, porque no ha llegado la hora de la tentación; Fernando aún puede vencer porque puede huir; se toma tiempo para escapar, está resuelto a irse, y si no se va en seguida es... porque hay tiempo. Aquí empieza el sofisma de la pasión: él, por su parte, no irá a la tentación, no la buscará... pero esperarla, sin confesárselo a sí propio, es otra cosa; algo debe haber en la tierra o en el aire que traiga la ocasión, sin culpa propia; por este algo, sin saberlo, espera el pobre Fernando, que se juzga resuelto a marcharse. Y llega la carta de Consuelo. En gran peligro veía yo al Sr. Ayala al llegar a este supremo instante. Consuelo está casada. Fernando es honrado, no quiere lúbricos placeres, quiere un amor puro, que ya con aquella mujer es imposible; no acudirá a la cita. Esto temía que pudiera pensar el autor; pero el Sr. Ayala pensó algo mucho más

hondo: hizo ver a Fernando, claro como la luz, que Consuelo no quería, jamás había querido a su esposo, ni él a ella; una obcecación, un error los había unido, pero el amor de Consuelo era suyo; ella le llamaba, ¿cómo no había de acudir?

Y cae Fernando; ¡pero cuánta belleza en la caída! ¡Qué hermosa inexperiencia la suya en el mal! ¡Qué cándido cinismo el que improvisa! Desde que le perdemos de vista en el segundo —89→ acto, hasta que vuelve a aparecer al acudir a la cita, se adivina, sólo por el modo de penetrar en el aposento de Consuelo, que ha necesitado animarse al mal con esfuerzos constantes y con cierta embriaguez de amor y desesperación. Dígase de paso, en esta escena de la cita, en aquella entrada, el señor Vico revela gran instinto dramático. No vacila, ni siquiera toma las precauciones, ni afecta la reserva propias del caso; está aturdido, necesita la precipitación, el desvanecimiento para persistir, y además, ¡es Consuelo la que le espera!

¡Cuán sabia es la Providencia, sobre todo interpretada por un gran poeta! El fruto del mal no se les logra a los buenos para que no le tomen el gusto y se hagan malos. Fernando, novicio en la maldad, piensa que no hay más que querer ser malo para serlo y alcanzar lo que se busca; es esta una aberración natural en los buenos: al pobre Fernando, el bien y el mal le dan el mismo fruto, el desengaño. ¡Pero qué diferencia! Cuando el buen Fernando era desgraciado quedábale la resignación, campo fecundo en tardíos, pero preciosos frutos; cuando Fernando el *malo* siente el desengaño, la traición que le hacen, ¿qué le queda? Ni fuera ni dentro de sí nada, a no ser la desesperación. No vacilo en sostenerlo: esta situación de Fernando es la más hermosa creación del ingenio del Sr. Ayala; no diré que no tenga semejantes en otros autores, pero preciso será ir a buscarlos a los más ilustres. Y todavía es Consuelo la culpable de este daño que a Fernando le parece irremediable; y ¿qué otra que ella, que había penetrado hasta el fondo de su esencia, podía herirle en aquel santuario de la conciencia que parece inviolable? ¿A qué lugar del alma no llegarán las raíces del amor? Por ellas se infiltró el veneno; el que antes había huido con lo mejor de su ser sin mancha, sin dolor,

cuando vuelve a buscar el peligro, también ve perdidos aquellos restos queridos del primer naufragio. La desesperación en tal caso es fatal, es el verdadero infierno lo que sufre. Recuérdase aquí a Federico el del *Castigo sin venganza* y vienen a la memoria aquellos versos:

Culpa tenemos los dos

del no ser que soy agora;

pues olvidado por vos

de mí mismo, estoy, señora,

sin mí, sin vos y sin Dios.

—90→

[...]

¡Oh, qué loco barbarismo

es presumir conservar

la vida en tan ciego abismo,

hombre que no puede estar

ni en Dios, ni en vos, ni en sí mismo!

La resolución desesperada de quedarse, de aguardar a Ricardo, sería invencible en Fernando si le inspirara el amor; él cree que también la cólera, la venganza puede conservarle en el mal, porque el amor pudo; pero el autor, con profundísimo talento, hace que las

súplicas de la amable Antonia, la amiga de la madre querida que está en el cielo, consiga vencer la tenaz resistencia del amante desesperado; Fernando no resistió a la voz del amor, pero resiste a la voz de la venganza y cede. Otro momento dificilísimo en que esperaba, el que esto escribe, la solución del Sr. Ayala con verdadera ansiedad para reconocerle definitivamente un talento singularísimo para tan difíciles casos; y venció también esta vez el poeta dejando vencer a la realidad. ¡Qué grande, qué trasparente aparece tras esta última prueba el alma de Fernando! Era un alma enamorada, no era un alma vengativa; sólo el amor la pudo vencer, y la rehabilitación será fácil dado el primer paso: así el espectador le ve marchar sin temer por su suerte; en aquel teatro de sus infortunios ha recuperado la dignidad de su conciencia; el dolor temporal, el desengaño redoblado lo curará, tarde o temprano, con frutos del bien obrar. Por esta parte, el drama queda resuelto con el más elevado criterio.

¿Y Consuelo? Llegada la hora del castigo ya sólo tiene que habérselas con las fuerzas ciegas que son el instrumento sordo y mudo del suplicio. Primero luchar contra una pena; como Sísifo, querer elevar a las alturas un duro peñasco, el corazón de su esposo: en vano se postra de rodillas para hacer más fuerza; el corazón de Ricardo, la peña llevada por fuerzas fatales, rueda al abismo, no hay piedad, no puede haberla: los corazones se elevan, pero las piedras caen, siguen su ley, y el corazón de Ricardo, como es piedra, rueda al abismo; consigo arrastra el amor de Consuelo.- Queda la madre, la buena Antonia, el amor que todo lo perdona, que en el pecado no halla motivo para dejar de amar (lo que sólo hacen Dios y las madres). Consuelo lo sabe, vuelve los ojos a su madre querida...

—91→

¡Admirable, Sr. Ayala! ¡Terrible, pero admirable! La madre ha muerto.- La vida mortal tiene una ley de gravedad, como la piedra; la vida, desde que nace, está cayendo en la muerte; ¿cómo luchar con ella? La fatalidad, lo ciego hiere a Consuelo por todos lados: vivió enamorada de la materia, olvidada del espíritu, y al fin aprende que la

materia no tiene entrañas.- El final de *Consuelo* encierra una lección profunda, tan profunda, tan exenta de dogmatismo artificial y empalagoso; está cincelado con tal maestría, que merece por todo aplauso un silencio reflexivo. Para el que no lo comprenda ni lo sienta sobran retóricas y silogismos; para los demás no necesita apostillas ni escolios. *El Siglo Futuro* y demás neos sostienen que *Consuelo* es de su escuela. ¡Insensatos! Lo mismo dicen del Evangelio.

—[92]→ —[93]→

# El nudo gordiano

(Sellés)

Cuando este artículo se publique, *El nudo gordiano* habrá alcanzado ya un número considerable de representaciones; todos los oráculos de la crítica habrán dicho su parecer, con mayor o menor claridad, y mi amigo Sellés, a pesar de su modestia congénita, habrá debido comprender que su obra es digna de los elogios unánimes que le ha tributado la opinión de palabra y por escrito. Siendo esto así, ¿a qué viene este artículo? Yo no lo sé; pero mucho peor sería dejar de escribirlo y de aprovechar la ocasión, única por ahora en la presente temporada, de hablar bien de alguna obra dramática.

En estos últimos días he visto -no leído- algunos folletos escritos, según creo, por muy sesudos abogados, en que se trata de *El nudo gordiano*, como quien dice en papel sellado, y se le complica en no sé qué causas de adulterio, con las cuales nada tiene que ver.

Yo creo que lo que Sellés se propuso fue escribir un drama todo lo bueno que le fuera posible, y no aconsejarnos que si nuestra mujer se escapa con un amante peguemos un tiro irremisiblemente a la ingrata cónyuge. Jamás se debe pegar un tiro a nadie: lo dice el Decálogo: -No matarás-, y no hay que darle vueltas. Pero entonces, ¿por qué aplaudimos todos, yo el primero, a Carlos, al noble Carlos, que es homicida? Por lo mismo que aplaudimos al *Médico de su honra* cuando hace que le den una sangría suelta a su señora esposa, y aplaudimos —94→ a aquel otro marido, agraviado en secreto, que en secreto se venga, y aplaudimos el castigo sin venganza de aquel príncipe ultrajado por su propio hijo, a quien obliga a ser verdugo de su cómplice. ¿Y por qué aplaudimos todo esto? Porque está muy bien hecho. Es decir, no hacen bien en hacerlo; pero ¡lo hacen tan bien!

Figurémonos que Carlos, en vez de ser un carácter hermoso,

bien ideado y desarrollado con feliz expresión, fuera un visigodo vestido de percalina encarnada y chorreando décimas y filosofías de seminario: en tal hipótesis, todos, menos los carlistas, hubiéramos tachado la conducta del personaje, y en el fuero interno, por lo menos, le hubiésemos llamado ¡animal! -Si a mí me dicen, y me lo han dicho:- «Cualquiera hace lo mismo en su caso, y por eso es bello el drama, porque tiene calor de humanidad, v. gr., y póngase Vd. en su lugar, etcétera, etc.»; si eso me dicen, respondo con un distingo de aquellos de Eurico el de *El Siglo Futuro* (ya hablaremos de Eurico en *su día*). La solución del drama es verosímil, por eso puede ser bella; pero no sólo por eso es bella. Un gran poeta católico, por ejemplo, no podía, dentro de sus creencias, dar esa solución a *El nudo gordiano* con pretensiones de enseñanza; hubiera ideado otra, algo en que hubiera una sublime abnegación, una resignación mística, qué sé yo; pero en fin, algo poético y aun dramático (porque le suponemos gran poeta dramático), y entonces se vería cómo la belleza no estaba en el pistoletazo, sino... donde está siempre en las obras de arte, en la expresión, en la forma que le da el poeta. Nadie pretenderá que la solución de este otro gran poeta supuesto sea inverosímil, ¿por qué?, ¿no ha habido santos? Yo no estoy muy enterado, porque esas vidas, sublimes algunas, ¡suelen estar tan mal escritas!... Pero acaso, buscándolo bien, habrá un santo que haya pasado por las amarguras de *El nudo gordiano*, y de fijo no habrá resuelto la cuestión a tiros. Y qué, ¿los santos no son verosímiles? Ya sé también que a esto dirán muchos, por ejemplo, el Sr. Revilla, que los santos no sirven para los dramas; pero respondo que sí sirven tal, lo difícil es dar con el drama del santo; pero el drama puede existir, como existe en *Prometeo*, y existe en Ifigenia, y en Antígona, que también eran santos a su modo y dieron ocasión a tragedias inmejorables. Y como no es este momento oportuno para dilucidar —95→ ampliamente tal cuestión, véase a Hegel, y basta, que él sirve mejor que yo para convencer a cualquiera.

No creo que Sellés se haya propuesto cambiar la sociedad, ni aconsejar el homicidio, ni cosa parecida.

Por de pronto, un hombre que mata en la calle a cualquiera,

debe caer en manos de la justicia, y el inspector hace muy bien en llevarse a la cárcel a Carlos, y estoy seguro de que Sellés no lo niega. ¿Qué se creían los neos? ¿Qué, nuestro poeta iba a volvernos por su gusto a la Edad Media y a la justicia sumarísima de tomársela por la mano? Entonces podríamos creer que Tamayo aconseja a los maridos que maten a traición a los amantes de sus esposas respectivas, como mata el marido del *Drama nuevo*, que se vale de la ficción teatral y convierte las cañas en lanzas.

Tamayo no aconseja eso, sino que, como Sellés, pinta un cuadro lleno de pasión y verosímil; y lo pinta con tal acierto, que el *Drama nuevo*, como *El nudo gordiano*, es casi un dechado; y sería, sin embargo, una monstruosidad si se le fuera *a sacar la moraleja* como se la saca *El Siglo Futuro* al drama de Sellés.

No apadrina Sellés la conducta de Carlos, sino que le presenta como víctima de los defectos sociales del día; víctima, no sólo porque su amor y honra perecen, sino porque el crimen se hace inevitable en el caso de Carlos, a no ser para un santo; y la sociedad no debe exigir de todos que seamos santos, y menos cuando nos reserva, en vez de la palma gloriosa, el escarnio y el desprecio. Carlos no deja de ser responsable, pero más que él lo es la sociedad; y no la sociedad como abstracción, sino los hombres que en ella pueden y deben tomar la iniciativa en las reformas morales y jurídicas; así, por ejemplo, los legisladores, los ministros del altar -y los de la Corona-, los profesores, los artistas, la policía y hasta los periodistas; de otro modo, la ley, la religión, la costumbre, y en esta el arte, la opinión, la fuerza de la sanción, etc., etc., son responsables.

Como sería muy larga tarea examinar la responsabilidad de cada uno de estos elementos en el crimen que personalmente comete Carlos, veamos sólo uno de los términos, y examinaremos, por ejemplo... la responsabilidad de *El Siglo Futuro*.

Sabido es que la religión predominante en España es la católica
—96→ romana en sus más calorosas manifestaciones, y que *El Siglo Futuro* es el defensor, no ya de los párrocos, sino de todos los fieles

que tienen hidrofobia mística y cogen la religión por las hojas, como los rábanos; ahora bien, en un país en que predomina semejante empirismo religioso, donde se procura mantener la forma y se abandona la moral, donde el matrimonio se crea por ceremonias, muy respetables y poéticas, pero que en realidad no son la esencia del matrimonio; en un país así, las reformas de las leyes principales y de las costumbres se hace imposible, y de ahí la responsabilidad de los neos en el conflicto, en *El nudo gordiano*. Sepa *El Siglo Futuro* que de una exacta estadística de los divorcios, hecha en Francia recientemente, resulta que en igual número de protestantes y de católicos, son muchas más las separaciones de los cónyuges entre los verdaderos borregos de Cristo que entre los reformados que admiten el divorcio. Lo mismo las leyes, que las costumbres, que la religión, tienen una traba infranqueable donde quiera que la esencia del derecho esté sustituida por una mitología legal o supersticiosa, por un formalismo materialista y estrecho; y como los de *El Siglo* y su especie procuran mantener con toda clase de argumentos explosibles semejantes creencias, de aquí la inmensa responsabilidad que tienen en este asunto en que habrá un verdadero nudo gordiano mientras las cosas sigan así.

Por donde se ve que del drama de Sellés se obtiene una lección provechosa; no que el marido *debe* matar a la mujer en tal caso (en ninguno), sino que el marido aun siendo honrado, virtuoso, religioso, *mata* a la mujer que arrastra su honra por el lodo, después de arrancar del corazón enamorado las fibras más delicadas, lo más puro y lo más bello. Si el matrimonio no consistiera en una ceremonia, si el matrimonio no fuera una pura fórmula que tanto se parece a la absurda teoría del contrato, sino la cosa en sí, la unión real, constante, inquebrantable de los esposos, desde el momento en que la fidelidad faltase se vería que no existía el vínculo, que la sociedad estaba deshecha, y la honra de la familia en vez de irse a la cárcel, se quedaría en casa con el cónyuge fiel, que sería tan libre como el aire.

No hay que culpar a las costumbres, porque estas no hacen más que sancionar, sin conciencia muchas veces, las ideas impuestas. —

97→ Si aquí la honra del marido sigue siendo la honra de la mujer, aun siendo ésta adúltera, consiste en que la idea impuesta dice lo mismo: es un vínculo sagrado el del matrimonio, Dios ata el lazo, es un sacramento, es indisoluble, y en su consecuencia se crea la fatalidad; y la honra, que debía ser materia de libre albedrío, se ve atada a esa fatalidad; y mi honor, es decir, la dignidad de mis actos, depende, por esta cadena de absurdos, de actos ajenos. ¿Cómo puede ser esto? Por la idea impuesta. ¿No puede *otro* contribuir a mi salvación? Pues también podrá *otro* causar mi deshonra; como dice el vulgo, hay que estar a las agrias y a las maduras. Desde que se prescinde del sentido común, ¡se puede llegar tan lejos!

[...]

Estos puntos suspensivos son una *fuga del fiscal*. Conste que *El Siglo Futuro* tiene su correspondiente tanto de culpa en el tiro que le dispara Carlos a su mujer.

Dispénseme mi querido y desde ahora ilustre amigo el señor Sellés, si la he tomado con *El Siglo Futuro*; es una variación sobre el tema, ya tan dilucidado, de *El nudo gordiano*. Además, importábame dejar a un lado la cuestión que sirve de fondo a su excelente obra para poder entrar después, sin escrúpulos, en el examen del drama, como tal, como obra do arte, como expresión bella. Lo cual se deja para mañana, y prometo no decir ya ni palabra de *El Siglo Futuro*. ¡Como que voy a hablar de arte, de belleza!

---

Dice Hegel en alguna parte de su estética, que el tipo heroico es el carácter más artístico, más propio de la poesía; y entiendo por tal, no determinada especie de héroes, sino todos los que manifiestan en la vida individual toda la fuerza de una razón que basta para luchar contra las oposiciones que en el medio social, que contradice sus tendencias, puedan encontrar. Así, Aquiles es el personaje más poético de la leyenda clásica, y *Mio Cid* el más admirable de la leyenda romántica. Cada vez me parece más profunda esta afirmación de

Hegel, y aun en el estrecho campo de la observación inmediata que puedo aplicar a las obras de nuestros artistas, veo confirmada la regla, *mutatis mutandis*.

El público, el gran público de nuestros teatros y de nuestras bibliotecas (puramente metafóricas) me refiero, en fin, a la —98→ gente que lee, admira y ama con predilección los caracteres heroicos; la energía empleada contra la fuerza impuesta, le parece, y es, en efecto, el más alto sublime. Pero es claro que en nuestros días no puede emplearse tal energía, ni en la vida ni en el arte, matando moros o subiéndosele a las barbas al gran Agamenón o al valeroso Alfonso VI; hay que recurrir a otros elementos, hay que luchar, por ejemplo, contra la fuerza también bruta y tiránica de las ideas impuestas, de los dogmas fríos, de piedra, que caen sobre la conciencia como aquella losa que para siempre cerraba las necrópolis de Egipto, o como aquella otra que pesaba sobre el Sr. Sagasta.

El Sr. Sellés ha tomado por este camino; ha encarnado en su protagonista, Carlos, el valor y la decisión con que puede contar la honradez enfrente de la tiranía anónima de ideas y costumbres impuestas. Todo el cúmulo de creencias, actos consumados, y algo de adaptación que hay en la vida espiritual; todo esto, que representa una fuerza inmensa, está contra Carlos en *El nudo gordiano*. Su mujer le es infiel, y la sociedad le impone un papel indigno de un alma grande, ¿qué hacer? luchar: esto resuelve Carlos antes de conocer los medios; como el titán de la *Leyenda de los siglos*, sabe que trabaja en tinieblas, con el mundo encima de los hombros y contra dura roca. No importa: trabaja, empuja y llega... a la luz, al aire libre, es decir, a la honra, a la verdadera honra, que consiste en la dignidad de los propios actos reflexivamente conocida. Carlos, que es dulce, apacible, amante, que tiene una felicidad en su casa, un cielo en un rincón, ve en un punto deshecha aquella fábrica de divina arquitectura, y en vez de transigir para conservar lo que se pueda, en vez de entregarse a lamentaciones tardías, corta por lo sano, y según sube la gangrena, va cortando, siempre más, hasta que llega la podredumbre al corazón, y allí hiere, para que se salve el honor, el honor verdadero. Mata a Julia, es decir,

al amor (bien lo recuerda al pensar en la última mirada); pero es porque había allí la podredumbre: todos los remedios habían sido ineficaces; aquella mujer, condenada a penitencia por su marido, huye y el marido mata; encontró el honor en la calle y allí lo ha recogido. Hermosa gradación de interés, que llega al paroxismo, pero por pasos contados; composición clásica donde hay una figura culminante, llena de luz, de relieve claro —99→ y correcto, y en torno suyo, personajes, acontecimientos, todo como una inmensa expectación que convida al público a contemplar también.

Malhaya la crítica que tratándose de obras admirables comienza por desmenuzar y reducir a pepitoria la obra inspirada por el ideal sublime; la belleza de la composición y la belleza íntima del fondo que se refleja en ese monumento total de la expresión, ni se prestan al análisis empírico y anatómico, ni se explican bien; pertenecen al género de lo inefable que es lo que más hace hablar por dentro al que sabe ver, y es lo que no tiene traducción en el sonido, como no sea la música, que es precisamente la expresión de lo inefable.

Si yo fuera compositor, daría mi opinión sobre las obras de arte... por música; así, en el presente caso, para manifestar lo que encuentro de más hermoso en *El nudo gordiano*, inventaría alguna sinfonía enérgica, bélica, algo feroz, pero que en el fondo tuviera lágrimas de lástima y de cariño, algo como el ruido del acero vencedor que al inferir cada herida se quejara del mal que iba haciendo. Carlos tenía un hogar, un nido contra las tormentas de la vida, y el honor, el verdadero, le dice: avéntalo, quema sus pajas, quédate sin hogar; y Carlos, verdugo y mártir, sin vacilar un momento, pero gimiendo con el alma en todos, cumple el deber que le impone su honor, y destruye con sus propias manos el hogar querido. María, como una Ifigenia, es víctima inocente en aquel estrago; dormía al calor de las alas del amor, y cuando pierde aquel abrigo llora desolada, porque aquello parece una injusticia de los cielos por maldades de que ella no sabe todavía; andan por allí unas desgracias de las que nada entiende, sino que lastiman mucho.

También aplicaría yo la música en este caso para decir lo que no sé decir, lo que siento ante la figura de María. Figurémonos el cielo cuando los ángeles malos se rebelaron; ¿qué dirían de aquellos tremendos castigos los ángeles buenos que se quedaban sin compañeros y veían al Señor tan airado? La casta ignorancia de sus males en que deja el poeta a María, es otro de los mayores encantos de la obra.

Julia es la sombra del cuadro; pero una sombra que tiene otra sombra todavía: el amante. Algunos cirujanos, críticos quiero decir, encuentran vacilante el carácter de Julia. Y lo es; no les falta más que demostrar que eso sea en todo caso —100→ un defecto de arte, una fealdad. Julia es concupiscente, ha encontrado el placer, y hasta el amor, fuera del deber; su amante la domina con ese imperio frío y tenebroso del crimen sobre el crimen; en aquellas escenas del baile, donde marido y amante pasan como sombras lejanas, se ve una expresión hasta mímica del carácter y situación de Julia. Si Carlos fuese otro, el amante dominaría sin límites; pero la grandeza de Carlos y la energía y dignidad con que defiende la razón de su causa se juntan en el ánimo de Julia a los gritos de la conciencia, y algo pesa todavía el deber en aquel espíritu atribulado. Además, Julia, como mujer y como culpable, es débil, y los medios ejecutivos que Carlos emplea para mantenerla, en lo que aún es posible, dentro del bien, la sobrecogen. Pero después Julia necesita una cosa que no está demostrado que no la necesiten los criminales: afectos, cariño, y Carlos que la adora, como es carcelero de su honor, la deja en su vida de penitencia sin el amor que todo lo alegraría. El amor para Julia está en la calle esperando; siempre se huye de un presidio, si se puede, y la libertad y el vicio juntos pueden más que el deber y que María; Julia huye y Carlos mata, esa es la fatalidad moderna, la fatalidad horrible de la lógica.

Julia, como se ve, duda, vacila, pero tiene por qué, y exigir otra cosa es querer que los personajes de los dramas sean estatuas o bajos-relieves del Partenón. Hablan los positivistas, al menos Spencer habla, de no sé qué curva sinuosa que sigue toda fuerza solicitada e

intervenida por otras fuerzas concomitantes, y el alma humana, sobre todo en este aspecto, en esta última determinación del ánimo, en esa, por decirlo así, estereotipia suya que se llama el carácter, ¿por qué ha de verse libre de esas sinuosidades, de esos cambios, de esas reacciones que determinan la resultante de fuerzas distintas?

Y sin tantas palabras de abstracción, señores y queridos lectores, ¿han visto Vds. *El nudo gordiano*?

Pues si lo han visto, díganme si Julia, siendo quien es, no tiene motivo para vacilar. Y lo que es para *ser quien es* tiene perfecto derecho. Y aquí, y siempre, lo que decía Víctor Hugo a los pigmeos, sus críticos:

-«No me habléis de lo que debí hacer, sino de lo que he hecho».

En suma: el drama de Sellés, fuera hipérboles, es uno de —101→ los pocos que honrarán el repertorio moderno. No hablo de las bellezas del lenguaje, de la abundancia, quizá exuberante de pensamientos delicados o profundos, porque de esto ya se ha dicho cuanto se debe decir, y la unanimidad del aplauso nos impone a los amigos el deber del silencio.

Mucho vale *El nudo gordiano*; pero sobre todo, ¡cuánto vale el autor!

¿Cuánto? Eso es lo que no sabemos todavía.

—[102]→ —[103]→

# Mar sin orillas

(Echegaray)

Digna es de elogio, cuando la fuerza acompaña, la empresa de ensanchar los límites en que nuestro teatro nacional, el más rico de los románticos, sin excepción del inglés, se va encerrando, más de cada vez, hasta amenazar ahogarse entre las cuatro paredes en que ingenios y críticos comineros pretenden aprisionarle: ¡a él!, ¡al teatro español, que hallando estrecho el mundo, inventaba regiones, idealizaba las conocidas, convertía los desiertos en reinos florecientes, exploraba las islas encantadas, trasponía mares y continentes, escalaba el cielo, llevaba a las almas seráficas las pasiones de los mortales, y a todos los climas, y a todas las razas, y a todas las clases, el ropaje de púrpura y oro que se llama el verso, jamás igualado, de Calderón y Lope!

Por aquí pasaron escuelas mezquinas que quisieron cegar para siempre el manantial del oro, so pretexto de que en él corrían fango y arenas. Pero fue en vano, sucumbieron los pseudo-clásicos; y como el venero quedaba, luego salió de la tierra, rompiendo por todo, la abundosa vena que vino a enriquecer el ingenio de nuestros románticos de este siglo.

No cabe comparar la riqueza antigua, que fue como la que nos vino de Indias, fabulosa, con la producida por nuestros poetas contemporáneos, no obstante su valentía, cohibida por convenciones que, a su pesar, se imponían. Pasó aquel renacimiento también; volvió la reacción, y con ella, no ya la comedia —104→ moratiniana, que al fin algo valía, sino la imitación cobarde de un teatro extranjero, que introducía ideas y propósitos aquí mal comprendidos o tenidos por corruptores: este exceso, sin gracia y sin conciencia, sin oportunidad ni valentía, trajo aparejada la triaca para el veneno con la comedia que llamarían en otra parte burguesa, verdadera simonía del arte, porque pretende con el fin moral, que en vano se propone, ganar la

admiración que sólo es propia, en este respecto, de la belleza. Autores, que no he de nombrar, escribieron en este sentido comedias que hoy aún echa de menos parte del público, la más sesuda, según fama, la más pudiente, disimulada, vividora y rica. Y esto venía siendo nuestro teatro en las últimas décadas: algunas veces, muy pocas, ingenios peregrinos, maestros en la composición, no de muy alto, mas de seguro vuelo, producían obras primorosas, que no rompían, aunque bien pudieran, el estrecho círculo señalado por cien preocupaciones de todos géneros a la escena española, ya esclava.

Admiraba el público en estas obras excepcionales, más que nada, el primor del artista, y no podía menos, al contemplar la comedia, de pensar en el autor y recrearse adivinando los procedimientos de exquisita habilidad empleados. Aparte de estas obras sin ejemplo, que se avenían con lo usual, y por pereza o por egoísmo no rompían con nada, seguía la lucha entre la invasión extranjera y la mezquina defensa de supuesta moralidad artística. Un autor era osado a traducir pensamientos que aquí parecían atrevidos y peligrosos, y no tardaba la musa timorata en ofrecer el contraste de un cuento azul puesto en redondillas y en tres actos sobre las tablas.

En un teatro así apareció el Sr. Echegaray ante un público dividido en revolucionarios, más o menos prudentes y sabios, y *burgueses* pacíficos, cuya idea del arte les hacía alabar, ante todo, la buena intención. Una crítica más impresionable que experimentada y estudiosa, saludó al vate de *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada* como a un genio, como a un restaurador del teatro; y esa misma crítica tornadiza, como todo lo que es superficial, cuando pasó algún tiempo, y sin más que por esto, se cansó del teatro de Echegaray, y así como primero cantó alabanzas y habló de resurrecciones, sin saber lo que hacía, después vio culteranismo, amaneramiento, efectismo, falsedad, inverosimilitud en lo que era igual, punto por —105→ punto, a lo que primero enaltecía: cayó primero en el ditirambo, que no es crítica; vino después a la ceguera del insulto, y se inspiró en el despecho, y no quiso ver más que horrores donde el público, más consecuente, seguía viendo bellezas.

Es más fácil aplaudir sin tino y desechar y maldecir sin examen, que distinguir, aquilatar y analizar detenidamente lo que merece maduro juicio. Porque, podrá ser malo el teatro de Echegaray, pero es lo cierto que ya no tenemos otro[20]. Es el ingenio que vive, que se manifiesta fecundo, original, valiente, que suscita tormentas; y la lucha es la vida, y acobardarle con repulsas absolutas (si tanto consiguieran los críticos) no es prudente, ni esa la misión de la crítica.

Echegaray, hoy como el primer día de su gloriosa aparición en la escena española, es un fenómeno del teatro; merece estudio, lo exige detenido y exento de preocupaciones; la crítica se ha contentado con consagrarle conceptillos o antítesis cursis, gastadas y altisonantes, según el gusto de cada crítico. Todos reconocían que no se le podía aplicar el canon común a los poetas medianos que se estilan, y nadie buscaba ni busca otro canon. Se seguía el procedimiento, más propio de empleado de alfolí que de críticos, de pesar los defectos y las bellezas de sus dramas, y según se inclinaba de un lado o de otro la balanza (no siempre fiel), así se condenaba o se glorificaba la obra de Echegaray.

¡Qué crítica!

Adarme más o adarme menos, Echegaray es el mismo en *Mar sin orillas* que en *La esposa del vengador*, *En el seno de la muerte* y *Locura o santidad*. La calidad es la misma, y si la cantidad varía, descuéntese el *quantum*, pero no se niegue el ingenio, que es el mismo; y cuenta que en sostener que Echegaray es un *monstruo de genio* está comprometida la fama literaria de muchos críticos que hoy le desprecian.

No seguiré yo, en este humilde folletín en que expongo mis ideas sin pretensiones, no seguiré el ejemplo de los que estiman al peso, como papel viejo, el mérito de Echegaray. Me ha parecido ahora el mismo de siempre: es el autor a quien —106→ al principio aludía, el que ensancha, con fuerza para ello, los límites de nuestro teatro, el que nos saca de poetas enclenques, mojigatos y simoniacos, y de traductores o truchimanes vergonzantes; pero al hacer esto, hoy como el primer día, es imperfecto, desigual y precipitado en la concepción

de la trama dramática, cuya semejanza a la de la vida es más necesaria condición escénica de lo que él se figura. Así, voy a considerar su última obra, y ruego al lector que no me pida estrecha cuenta de las páginas que empleo; necesito algunas, porque no se trata sólo de decir si *Mar sin orillas* es buen o mal drama, como perentoriamente resuelven los críticos, sino de examinar de paso varias cuestiones anejas al asunto y de importancia para el estudio de nuestra presente vida literaria.

Muchos dicen que el Sr. Echegaray ha creado en este drama algunas situaciones de *primer orden* -es la frase consagrada-; que tiene el tercer acto *grandes pensamientos*... pero nada más. Y después de decir esto, aseguran que en conjunto el drama es detestable.

Yo no entiendo de este modo la crítica. Si el drama es detestable no puede ser que contenga situaciones de primer orden: estas no se improvisan en un drama, no pueden ser el fuego fatuo que brilla y se desvanece. Y, en efecto, en *Mar sin orillas*, las situaciones que parecen excelentes constituyen el drama; son lo esencial de él, por lo menos. Pocas veces ha concebido el Sr. Echegaray fábula en que la condición de la unidad se satisfaga como en esta interesante, original y fecunda invención de su último drama. Mientras la acción, la verdadera acción es rápida, sencilla y enérgica, rica en intensidad dramática, por el contrario, el desarrollo escénico es lánguido (después de hecha la exposición), está erizado de episodios que nada tienen de característicos, que no ayudan a fijar la atención y a comprender y estimar el asunto principal; episodios de narración, si bella en el lenguaje, inoportuna y sin arte en el desempeño. Y por desgracia hace esto el autor precisamente en un segundo acto que sigue a un reto valentísimo dirigido a la parte *filistea* del público.

Parece que hay contradicción en decir que hay unidad en la acción, y que el drama está plagado de episodios inoportunos y desmañados; pero es lo cierto: la unidad de la composición —107→ no es la unidad de la acción; en la composición no hay unidad; no todo lo que hay en el drama es parte integrante, por eso no hay

unidad de composición; por eso el público juzga malos el segundo acto y las primeras escenas del primero; pero la bondad del tercero no consiste en un arranque inesperado de ingenio, sino que es la consecuencia natural del plan, de los caracteres y del conflicto creado. Hay en *Mar sin orillas* como eclipses de la acción, que desorientan a muchos espectadores; pero el atento, no sin lamentar este notable defecto de composición, admira la belleza de la fábula, que es de gran fuerza dramática; enérgica por el interés del conflicto, el vigor y entereza de los caracteres, y aun por la sencillez de su contenido. Desde el momento en que Leonardo vuelve del Palmar adquiere el drama una grandeza pocas veces igualada en nuestro teatro; ya no hay estorbos ni dilaciones; la tremenda lucha aparece; las almas se trasparentan; todo se agiganta... sólo al final vuelve la morosidad a enfriar un tanto la situación culminante: el efecto teatral pierde en intensidad algo por falta de arte escénico; pero es claro que la principal belleza no se desvanece por esto, y quédale al espectador profunda impresión, y admira, si es sincero, concepción tan original y rica en interés, expresada, en lo esencial, con acierto que sólo altísimo ingenio alcanza.

Para los lectores que no hayan visto *Mar sin orillas* (que de todos modos no han de poder juzgar bien el asunto) expondré con alguna extensión el argumento de la fábula, para que después comprendan bien las observaciones que haga.

Viven en Barcelona los marqueses de Castro, y en su compañía Leonardo de Aguilar, hijo del primer matrimonio de la marquesa. No tuvo esta a las tocas de viuda el respeto que según Leonardo debiera, y no hay paz en la casa; porque *aunque el mundo* y Dios tengan por bueno lo que la marquesa hizo con casarse otra vez, sin guardar lutos, no lo estima así el de Aguilar, joven austero, que no sabe de otros amores que los que ofrece un hogar puro, donde el esposo es padre, y la madre siempre fiel, en vida y muerte.

Según el mozo indica, hubo liviandad en la marquesa, asechanzas y malos consejos en el marqués, y con todo esto y la paz

perdida llega el momento en que Leonardo deja la casa en —108→ que nació, cuna de sus recuerdos queridos; pero también de sus penas. Solemne es la escena de la despedida, acompaña el padrastro al entenado hasta la puerta, y en las pocas palabras que se dicen se comprende la situación que les arrastra a aquel extremo. Baja la madre también al zaguán para impedir que el rencor estalle, insiste en que el hijo vuelva al hogar, pero Leonardo no cede. Solo queda en la calle, en medio de la noche, y en el retablo de una imagen de María reclina la frente, sin fuerzas para ir más lejos; triste con la tristeza de Hamlet, pero sin planes de venganza: nada más que desolado.

Camilo es un hermano de Leonardo, que ya en vida del padre de los dos tuvo que dejar su casa, porque sus escandalosas hazañas de libertino le obligaron a este destierro: Camilo vuelve, no corregido, pero ansioso de ver a su madre, y a la verdad, más ansioso de gozar la hermosura de Leonor, pobre huérfana a quien una dueña vende por un puñado de oro, sin que la inocencia virginal permita a la víctima ver el engaño hasta tocar sus efectos.

Con joyas, rico traje y halagada por los interesados libertinos que solicitan sus favores, llega Leonor hasta la puerta de la que ella cree morada del corregidor, que ha de entregarla una fortuna que se le debe; mas al sentir la realidad, al comprender que se trata de un engaño, que se la lleva a un abismo cuyos horrores ella no conoce, pero que instintivamente rechaza, huye despavorida mientras puede y cae a los pies de la marquesa de Castro que por azar atraviesa la plazuela. Vencido el primer impulso de piedad la arrogante dama, instigada por su esposo, rechaza a la pobre víctima, de cuya culpa y perdición no la dejan dudar las apariencias: ya sin amparo, Leonor se ve arrastrada hasta el portal de la vivienda infame; un supremo esfuerzo la salva, huye y cae desvanecida fuera de los umbrales[21]; entre ella y sus perseguidores se coloca Camilo que, por salvarla, estaba en acecho.

Si en el primer momento del peligro tiene Leonor un refugio en la casa de un judío, luego se ve sola en la calle, sin guía, sin luz y sin

más asilo que aquel pobre altar de la Virgen, donde se postra, ya las fuerzas agotadas.

Leonardo, sin hogar, lleno de recuerdos tristes, vaga por Barcelona, y sin quererlo, vuelve bajo los muros de su señorial morada: pasará la noche al raso, ¿qué le importa? Aquella —109→ noche, en que pierde una madre y un hogar, no es para dormida. Divisa un bulto sobre el retablo: ¿quién será el desamparado? Dejarle será mejor.

*Bien duerme si está dormido;*

*bien descansa si está muerto.*

Pasa Leonardo junto a Leonor: ¡Una mujer! ¡Una dama! Descúbrela el rostro, y... todo cambia de repente: la noche es día; el corazón se llena; ya hay motivo para vivir; en aquel alma austera, noble, fiel al cariño hasta después de la muerte, nace el amor y nace como el amor ha de ser en espíritus de ese temple. Leonor ya tiene quien la proteja; Leonardo ya tiene a quien amar. ¡Eran dos desamparados, dos aves sin nido, expuestos al rigor de la intemperie; para darse calor se juntan sus corazones; ya son dos contra las borrascas del mundo! -¿Quién sois? -exclama Leonor al ver al primer ser humano compasivo en aquella terrible noche, para ella toda misterios, pero misterios de horror. El galán sólo contesta:

*Soy Leonardo de Aguilar.*

Este es el primer cuadro cuyas bellezas no necesitará el lector que yo le señale con el dedo; bellezas que están esmaltadas con una

dicción poética correcta, numerosa (en este concepto lo mejor que ha escrito Echegaray) sin ampulosos adornos de tropos, antítesis ni conceptos, tierna o enérgica, según la ocasión, siempre brillante y galana.

El contraste de Leonardo que vaga solo con sus penas, y los libertinos que a costa de tanta infamia quieren el placer; la nobleza que en Camilo estalla al poner a prueba sus sentimientos de hidalgo; la ciega desventura de Leonor, que huye de peligros, que ni sabe cómo se llaman, y la unión por el amor de los dos huérfanos, pues huérfano viene a ser Leonardo, y por eso gime, son elementos que hacen de esta jornada una exposición de gran interés y de belleza en la forma; contribuyendo no poco el efecto, la rapidez de la acción, que hasta aquí por ningún concepto peca.

A una torre del señorío de Aguilar, junto a la playa, bañada por las olas, lleva Leonardo a su amada, que es su protegida, y allí, con deudos por testigos, la hace su esposa. Leonor también ama a Leonardo, que no es mengua del amor comenzar por ser agradecido. Pero Leonardo tiene la curiosidad impertinente de los enamorados sin experiencia, y en un —110→ diálogo que bien pudiera compararse al de Inés y D. Juan Tenorio (que muchos necios no creen muy bello) procura el joven Aguilar penetrar los pensamientos de aquella niña que nada sabe del mundo, que sólo sabe de su amor. ¡Oh empedernidos burgraves de la respetable crítica, que pasasteis en silencio, como despreciándolo, este episodio delicadísimo, que enternece y encanta; o no tenéis corazón o será de bronce o peña!

Quiero saber cómo me quieres, dice Leonardo, y Leonor responde:

*-Pues pregunta.*

*-Pues contesta,*

*niña de la frente honesta*

*y del cándido mirar...*

Y resulta del interrogatorio, como diría Revilla, que Leonor amaría a Leonardo aun si el amor de este fuera capricho, aunque fuera liviandad, aunque de la inocente virgen quisiese hacer una manceba...

*-Si tal fuese,*

*¿Me amarías?*

*Te amaría!*

exclama Leonor después de luchar en silencio; pero diciendo al fin la verdad, que es lo único que sabe decir. Por un momento, y como anuncio de la tormenta que ha de estallar, se muestra en Leonardo aquel sentimiento de la honra tan alambicado y retorcido en siglos anteriores; pero el amor disipa aquella nube de metafísica caballeresca.

Leonor es al fin esposa de Leonardo.

Avisados los marqueses de Castro por Sanabria, antiguo servidor de la casa, acuden a la torre del Palmar para impedir, si es tiempo, el enlace que Leonardo proyecta; no saben quién es la esposa; pero bástales sospechar que no es noble y saber que es desconocida, para oponerse. Cuando llegan, Leonardo, esposo ya de Leonor, está ausente del castillo, ha ido a combatir a los piratas argelinos, que han entrado a saco el Palmar, llevando consigo la muerte y el incendio.

Escena patética es aquella en que Leonor, que nada teme,

porque todo lo ignora, se postra a las plantas de la marquesa. -¡Otra vez te he visto! -exclama la marquesa espantada. -¡Y —111→ yo a vos! -responde la virgen esposa. -Fue en una noche horrible. -¡Sí, horrible!... Luego la deshonra es cierta, Leonardo ha elevado a sí a una meretriz, por lo menos a una mujer a quien se la vio salir de una mancebía. Muchos han considerado excesivo el rigor de todos aquellos personajes conjurados para arrancar de cualquier modo a Leonor de la torre a que ha de volver Leonardo. Preciso es para tal extrañeza olvidar el concepto de la honra en aquellos tiempos, en que los sentimientos más humanos estaban como atrofiados por la influencia de tantas preocupaciones. Una ramera, o, en fin, una mujer deshonrada se ha introducido en la familia; es la esposa del heredero de Aguilar... ¡imposible!, hay que impedirlo a toda costa. ¡Cosa más natural!

No se habían inventado entonces las Margaritas Gautier, ni el público estaba encariñado con Marion Delorme, ni Nana había venido al mundo. El marqués decide entregar aquella presa a los piratas que tienen prisioneros; vuélvanse con aquel botín que será buen regalo para el harem. El final del segundo acto, deslucido por la escasa habilidad que el diálogo revela en parte, y en parte por la representación muy defectuosa en el conjunto, sería sin tales inconvenientes de buen efecto. Leonor se ve otra vez arrebatada por hombres desconocidos al abismo; sabe que no es culpable y siente que lleva consigo un estigma, talismán de desgracia, cuya virtud maléfica conoce sólo por los efectos. Los piratas se arrojan sobre la presa; pero uno de ellos es Camilo, que la salvó una vez y promete volver a salvarla; sin embargo, sus generosos impulsos se contienen, por el pronto, al oír a la mísera Leonor exclamar: ¡Leonardo mío!

Este segundo acto, aparte de las bellezas episódicas que he señalado, bellezas que sirven para determinar más y mejor los caracteres principales, es el más débil del drama, porque las escenas de transición, aquellas en que el autor desarrolla la trama de su fábula, pero sin que la acción, como manifestación de los caracteres, tenga interés dramático, son de escaso efecto, mal preparadas, diluidas

en inútiles narraciones y descripciones excesivas.

Los personajes secundarios, que ningún relieve tienen en esta obra, no están ligados a la acción principal con vigorosos lazos: ocupan casi siempre la escena; hablan demasiado, y con —112→ esto es imposible que el interés no decaiga. Y continúa decayendo al comenzar el acto tercero, merced a la cháchara molesta y cada vez más inoportuna de aquella hija de Sanabria, que todas las ocasiones las encuentra buenas para disertar y narrar lo que fuera mejor que el público supiera de otro modo menos rudimentario en el arte escénico.

El teatro representa un pabellón de la planta baja de la torre; el mar se divisa en el fondo, casi al nivel del terreno.

Leonardo, ya de noche, vuelve de vencer al pirata, cuyo bajel hundiose en el mar entre sangre y llamas; el premio de aquella victoria es Leonor; la noche ha pasado para Leonardo; el día le espera en el camarín de su esposa.

El Sr. Echegaray ha dado a todas estas escenas todo el relieve, toda la expresión feliz que merecía la invención, dramática como pocas. En tanto que Leonardo corre a buscar a su amada, y a encontrar el desengaño, Camilo llega a la torre, casi exánime, por azar, salvado en frágil barquilla, donde consigo pudo también librar de las olas a la pobre Leonor, que allí queda, en el fondo de la barca, desvanecida o muerta: él no lo sabe; sólo sabe que la vida se le va con la sangre que brota de ancha herida. Efecto trágico de sublime terror el de esta escena: el público abre los ojos de la fantasía instigado por el poeta, y se obra el milagro de arte de que quepa en el estrecho recinto del escenario un horizonte que el teatro ofrece pocas veces. Va Camilo a descansar, o mejor, a morir en la cabaña de Martín, y vuelve Leonardo, ciego de ira, despertando todos los ecos de la vetusta fortaleza y cansándolos con el nombre de su amada.

Para lo que sigue no basta la fría narración con que estoy fatigando a mis lectores. ¡Hay que oír al monstruo!, como decía Esquines de Demóstenes; hay que ver a Calvo declamar aquel romance

heroico que bien puede llamarse perfecto porque allí nada sobra, la pasión exaltada habla así, la incertidumbre se consuela de aquel modo; unas veces se impacienta porque tarda la evidencia y otras retrocede a su vista. ¡Magnífica deprecación la que Leonardo dirige al tiempo!

No la recuerdo íntegra y no quiero profanarla repitiendo algún concepto que conservo en la memoria, Leonardo buscando a Leonor por las galerías y las estancias de la torre, no pudo dar con ella; un beso salió de sus labios, pero no encontró —113→ en el aire el compañero; sus brazos quisieron abrazar y abrazaron la sombra... sólo pudo ver allá más lejos una sombra, un bulto de mujer, pero al llamarla, al correr a ella, la sombra huyó. ¿Quién era?, ¿quién era? Si era Leonor ¿por qué huía? Si no era ¿quién era?... Con paso majestuoso y lento por aquella estrecha y oscura galería se adelanta la marquesa de Castro, que era el fantasma que huyera de Leonardo. -¡Mi madre! -Sí, tu madre, que te tuvo miedo, pero sólo un instante, ya ves que vengo a ti. Esta escena es la culminante del drama, en lo que respecta al carácter del protagonista; y jamás con expresión tan sublime coincidió más sublime conflicto en el drama moderno. Figurémonos a Clitemnestra y a Orestes para recordar algo por el estilo. Y si, como es natural, no llega el poeta romántico español a la sencilla grandeza del clásico griego, gana su invención sublime en la nobleza y ternura de los sentimientos que luchan. ¡Lucha del respeto y amor filial con el amor de esposo! Conflicto el más grande para al que lo comprenda. Y ¡qué bien debió comprenderlo Echegaray cuando tales palabras hace decir a su héroe!

Un crítico llegó a decir de esta escena que Leonardo sienta la mano a su madre... ¿Por qué no decirlo? Si no hay mala fe en esto, hay la más insigne torpeza. Como en este diálogo, del que no quiero citar pormenores, porque hay que oírlo, se concreta toda la fuerza dramática, toda la pasión y energía de los caracteres; como es el núcleo de la obra, y como es el arte primoroso, así por la concepción como por el desempeño, cabe decir y jurar que *Mar sin orillas* es obra de mérito excepcional, de las mejores del autor, que, como ahora, se

equivoca siempre en lo accesorio, y no siempre en lo esencial acierta. Y esta vez ha acertado; tanto, que su inspiración le dictó la escena que entre todas las de nuestro teatro moderno puede resistir mejor la comparación con cualquier escena de cualquier teatro.

No decae la acción en lo que sigue, gracias a lo fecunda que es en efectos[22] la fábula dramática de *Mar sin orillas*.- Acusado —114→ por su madre, por sus parientes todos, que proclaman su deshonra, Leonardo vuelve los ojos al abismo; y en imprecación valentísima, de sublime poesía, promete su alma a los poderes del infierno por la presencia de Leonor.- Cuando Leonardo la llama, y Leonor, desde el fondo de la barca, responde, el cabello se eriza (como no se sea calvo o crítico), y se aplaude, en silencio, por dentro, porque no es ocasión de palmadas. Y aquello, sin embargo, es efecto, puro efecto, ¡ya lo creo!, como son de efecto las situaciones culminantes y ya inmortales de los mejores dramas del teatro romántico, y aun del clásico, que en esto no se diferencian.

Leonor viene, cree Leonardo, para probar su inocencia; es necesario que venga para eso, si no más valdría que quedara bajo las olas.

Solemnemente jura la madre, que en aquel momento aparece digna de su nombre, pero no como madre vulgar, sentimental no más y débil, sino con la entereza que por no perder la honra del hijo puede y debe tener una madre, que no por serlo ha de abdicar toda fortaleza; y jura la marquesa de Castro, por la salvación de su alma, que ella fue testigo de la infamia de Leonor. Leonardo, que sostiene en los brazos a su esposa, la hace erguir la frente. Mira, la dice al oído, esa es mi madre; mira que en ese juramento va su alma; pues si tú dices que miente... a ti te creo, ¡di que miente! Y como siempre, Leonor contesta del único modo que sabe, diciendo la verdad, cueste lo que cueste.

-Tu madre no mintió. -Pues entonces, ¿a qué vienes? -Soy inocente. -Inocente o culpable estás sin honra. (Leonardo no sabe, como sabe, por ejemplo, mi amigo el Sr. Vidart, que no hay inmoralidad sin intención, y que nadie es responsable sino de sus

propios actos. Pero no extrañe esto en Leonardo, cuando hoy mismo sabios como Stuart Mill y Tyndall opinan que «sin responsabilidad puede haber castigo»).

-Pues bien, volveré a las olas, por ti, Leonardo, ya que te robo lo honra. Leonardo aprueba, y la inocente y virginal esposa se hunde en el mar, aquel mar que recuerda este otro sin orillas, donde las almas que naufragan no pueden esperar salvación. Perdéis la fama, sois apestados, nadie mira si sois o no culpables; todos los pechos son roca viva, tajo profundo, no hay donde la mano encuentre apoyo, no hay orillas. Leonardo, —115→ después que se cerciora de la inocencia de su Leonor, va a buscarla en su sepultura, como hacen muchos amantes en los dramas y en el mundo. Lástima, es en verdad que no lo haga tan pronto como yo lo digo.

¿Qué es lo principal en el drama? A esto Hegel contesta que el carácter; pero no hay que entender el carácter de la manera superficial, deficiente y a la vez *suficiente*, como lo entiende cualquier espectador presuntuoso o cualquier crítico *por asalto*.

La estética, y sobre todo la estética especial y aplicada, exige meditaciones como la más alta filosofía, y experiencia y gusto como la más selecta obra de arte.

Para saber lo que es el carácter dramático no basta entender la palabra según el sentido vulgar y corriente, y de aquí que todas esas condiciones que se le exigen por los críticos a domicilio, son arbitrarias y muchas veces ridículas.

Es lo principal el carácter, porque como el drama es la *poesía plena* de la humanidad, lo que interesa ante todo, es la resultante de las propiedades humanas, como fuerza, en la connivencia social, influidas por el medio en que obran, y a la vez influyentes: las propiedades humanas individualizadas, y en ese respecto indicado, constituyen el carácter, y esa es, en definitiva, la esencia de lo dramático. No hay en esto desprecio de la *acción* como algunos estéticos suponen, sino que esta no viene a ser sino la línea, como

huella, que señala el carácter[23].

Así en *Hamlet*, en *La Vida es sueño*, es el carácter el que decide de la acción, sin que esta deje de ser importante, pero siéndolo por el valor del carácter mismo.

En *Mar sin orillas* hay, para el que atiende a lo esencial, y según lo visto en la reseña anterior, interés sumo en los caracteres, en aquellos que determinan la *acción humana* con su movimiento. Si todo esto parece a algunos abstruso y vano sofisma para defender una tesis, no es mía la culpa: todavía no tengo yo bastante habilidad para escribir sino para aquellos que fácilmente me entiendan. Sé que sigo el hilo de un pensamiento racional, de una convicción reflexiva, no sé si lo expongo con claridad suficiente para todos.

—116→

Y sigo. El carácter de Leonardo es el objeto del *Mar sin orillas*, el objeto dramático, por más que en el primer término de la acción aparezca una desgracia de Leonor suministrando la tesis poética del drama; pero se ve fácilmente que la suerte de aquella niña no está en sus manos, que su belleza, y la tiene muy grande, no llega más que a lo que llamó Wischer el sublime pasivo o de abnegación: sobre este está el activo cuando llega a manifestar fuerza de *buena voluntad* sobre todo, vencedora de los obstáculos.

Ahora bien; ese triunfo, en la *buena voluntad*, no necesita ser material, bástale con la belleza espiritual, y en este sentido, el carácter de Leonardo es completo, y es el que da la esencia al drama. El conflicto se le impone desde fuera; la victoria es suya. Ya sé que muchos espectadores no piensan en estas cosas, cuando a guisa de jurado van examinando escena por escena el *movimiento*, los *efectos*, la *habilidad*, la *verosimilitud* (mal entendida, por supuesto); y según aparecen circunstancias agravantes o atenuantes, así corren la escala de las penas, pasando de la *silba mayor* al *retraimiento correccional*, según los *autos*. Pero ni eso es el arte serio, ni el que se precia de mirar estas materias con la atención y cuidado que merecen, hace caso

de ese arbitrario, empírico juicio que, en definitiva, nada significa. Para tales espectadores, la trilogía del Walenstein sería obra pesada, fría y un tanto inverosímil. ¿Dejaría de ser por eso la joya de más valor del teatro moderno?

Sin embargo, no se puede negar que el teatro más perfecto será aquel en que el elemento de realidad, que a imitación de la vida tiene que intervenir, para ser el campo de acción de los caracteres, parezca como arrancado de la vida misma, tanto en sus elementos constitutivos, como en el libre movimiento de los accidentes. Esto excluye dos procedimientos: el desarreglado, vigoroso, pero poco natural que el Sr. Echegaray emplea, y aquel otro que algunos le piden y de que Dios le libre, a saber: el que consiste, no en imitar la realidad cuyos misterios y antinomias no se resuelven en el limitado tiempo y espacio que el cuadro escénico puede reflejar, sino en corregirla, mejorarla, disponiéndola en *miniatura* para que en determinado momento -el escénico- dé de sí toda la finalidad que encierra, acumule las felices coincidencias que tanto se aplauden —117→ en el teatro, y sea a manera de microcosmos, hecho a imagen y semejanza de la inventiva del poeta[24].

Este procedimiento, el más convencional, el más lejano a la realidad y al drama, en su verdadero concepto, es, sin embargo, el que hoy enamora a la mayoría del público y a muchos críticos; y el Sr. Echegaray, si peca por lo antes dicho, por no ver ni tomar de las circunstancias reales sino el dibujo con que coincide el fin de su propósito dramático (adecuado al carácter, pero no a todo lo que la escena exige); si por esto peca, es claro que mucho más se separa del ideal hoy acariciado, que es la habilidad de copiar una naturaleza, en la cual se concreta en breves horas (veinticuatro si es posible) todo el cúmulo de vicisitudes felices que se necesitan para que, sin faltar a lo verosímil, sin forzar los resortes, los sucesos traigan como por la mano, el fin del autor con toda la trama diabólica de su invento, tejida, enredada y desenredada en término perentorio. Como esto supiera hacer el Sr. Echegaray (y repito que no lo quiera Dios), no habría quien se atreviera a disputarle esa gloria de *estreno*, que en

verdad no debe preocuparle tanto como el desarrollo de uno de esos caracteres que con tan original y poderosa vena concibe.

Ya Mde. Sthael, en su libro *La Alemania*, hacía atinadas observaciones respecto a las condiciones de nuestro teatro meridional, o mejor, latino, en comparación con el germánico: hay cierto materialismo en que se da mucho a la técnica artística, y lo más a la imaginación brillante y aguda en nuestro gusto, y, por consiguiente, en el teatro preferido; y si bien no deben desecharse estos elementos, primero, porque no se puede, y además, porque son en sí de gran valer, no es menos cierto que se debe procurar ensanchar los moldes y admitir el esfuerzo genial, que no sin tropiezos, pero con vigor e intención reflexiva, nos encamina a más anchos horizontes.

Eso intenta y eso prueba el Sr. Echegaray; por eso yo, que no me quedo atrás en reconocer sus defectos (para mí siempre accidentales), me declaro su ardentísimo partidario, prefiriendo llegar a la pasión y a la paradoja, a formar coro con esa turba de fariseos críticos, que ni siquiera tienen el instinto de la conservación, y no prevén, aleccionados por tantos ejemplos, —118→ que sus mezquinas preocupaciones han de ser vencidas y olvidadas, si no son dignas de anatema, mientras el Sr. Echegaray, o quien siga con fuerzas para ello su camino, ha de ser alabado, cuando menos, por la oportunidad del intento. Sí, porque nuestro teatro se ahoga, como dije al principio; los caracteres se suceden y se parecen; cambia el azar que figura el poeta, pero no cambia el fondo dramático; y para hacer fecunda tan pobre semilla, no basta el esfuerzo aislado de tal o cual ingenio feliz, pero cobarde. Hay que atreverse a renovar, y dejemos que se atreva ese que llaman todos los gacetilleros de la villa *genio extraviado*.

A la larga siempre acierta el que se fía del genio.

—[119]→

# La mosca sabia

## - I -

D. Eufrasio Macrocéfalo me permitió una noche penetrar en el *sancta-sanctorum*, en su gabinete de estudio, que era, más bien que gabinete, salón biblioteca: las paredes estaban guarnecidas de gruesos y muy respetables volúmenes, cuyo valor en venta había de subir a un precio fabuloso el día en que D. Eufrasio cerrase el ojo y se vendiera aquel tesoro de ciencia en pública almoneda; pues si mucho vale Aristóteles por su propia cuenta, un Aristóteles propiedad del sabio Macrocéfalo tenía que valer mucho más para cualquier bibliómano capaz de comprender a mi ilustre amigo. Era mi objeto, al visitar la biblioteca de D. Eufrasio, verificar notas en no importa qué autor, cuyo libro no era fácil encontrar en otra parte; y llegó a tanto la amabilidad insólita del erudito, que me dejó solo en aquel santuario de la sabiduría, mientras él iba a no sé qué Academia a negar un premio a cierta Memoria en que se le llamaba animal, no por llamárselo, sino por demostrar que no hay solución de continuidad en la escala de los seres.

La biblioteca de D. Eufrasio era una habitación tan abrigada, tan herméticamente cerrada a todo airecillo indiscreto por lo colado, que no había recuerdo de que jamás allí se hubiera tosido ni hecho manifestación alguna de las que anuncian —120→ constipado: D. Eufrasio no quería constiparse, porque su propia tos le hubiera distraído de sus profundas meditaciones. Era, en fin, aquella una habitación en que bien podría cocer pan un panadero, como dice Campoamor. Junto a la mesa escritorio estaba un brasero todo ascuas, y al extremo de la sala, en una chimenea de construcción anticuada, ardían troncos de encina, que se quejaban al quemarse. Mullida alfombra cubría el pavimento, cortinones de tela pesada colgaban en los huecos, y no había rendija sin tapar, ni por lado alguno pretexto

para que el aire frío del exterior penetrase atropelladamente, sino por sus pasos contados y bajo palabra de ir calentándose poco a poco.

Largo rato pasé gozando de aquel agradable calorcillo, que yo juzgaba tan ajeno a la ciencia, siempre tenida por fría y casi helada. Creíame solo, porque de ratones no había que hablar en casa de Macrocéfalo, químico excelente, especie de Borgia de los mures. Yo callaba, y los libros también; pues aunque me decían muchas cosas con lo que tenían escrito sobre el lomo, decíanlo sin hacer ruido; y sólo allá en la chimenea alborotaban todo lo que podían, que no era mucho, porque iban ya de vencida, los abrasados troncos.

En vez de evacuar las citas que llevaba apuntadas, arrellaneme en una mecedora, cerca del brasero, y en dulce somnolencia dejé a la perezosa fantasía vagar a su antojo, llevando el pensamiento por donde ella fuere. Pero la fantasía se quejaba de que la faltaba espacio entre aquellas paredes de sabiduría, que no podía romper, como si fuesen de piedra. ¿Cómo atravesar con holgura aquellos tomos que sabían todo lo que Platón dijo?, y que gritaban aquí ¡Leibnitz!, mas allá ¡Descartes! ¡San Agustín! ¡Enciclopedia! ¡Sistema del mundo! ¡Crítica de la razón pura! *¡Novum organum!* Todo el mundo de la inteligencia se interponía entre mi pobre imaginación y el libre ambiente. No podía volar. ¡Ea! -le dije-; busca materia para tus locuras dentro del estrecho recinto en que te ves encerrada. Estás en la casa de un sabio; este silencio, ¿nada te dice? ¿No hay aquí algo que hable del misterioso vivir del filósofo? ¿No quedó en el aire, perceptible a tus ojos, algún rastro que sea indicio de los pensamientos de D. Eufrasio, o de sus pesares, o de sus esperanzas, o de sus pasiones, que tal vez, con saber tanto, Macrocéfalo las tenga? Nada respondió mi fantasía; pero —121→ en aquel instante oí a mi espalda un zumbido muy débil y de muy extraña naturaleza: parecía en algo el zumbido de una mosca, y en algo parecía el rumor de palabras que sonaban lejos, muy apagadas y confusas.

Entonces dijo la fantasía: «¿Oyes? ¡Aquí está el misterio! Ese rumor es de un espíritu acaso; acaso va hablar el genio de D. Eufrasio,

algún demonio, en el buen sentido de la palabra, que Macrocéfalo[25] tendrá metido en algún frasco». Sobre la pantalla de trasparentes que casi tapaba por completo el quinqué colocado sobre la mesa, que yo tenía muy cerca, se vino a posar una mosca de muy triste aspecto, porque tenía las alas sucias caídas y algo rotas, el cuerpo muy delgado y de color... de ala de mosca; faltábale alguna de las extremidades, y parecía al andar sobre la pantalla baldada y canija. Repitiose el zumbido y esta vez ya sonaba más a palabras; la mosca decía algo, aunque no podía yo distinguir lo que decía. Acerqué más a la mesa la mecedora, y aplicando el oído al borde de la pantalla, oí que la mosca, sin esquivar mi indiscreta presencia, decía con muy bien entonada voz, que para sí quisieran muchos actores de fama:

-Sucedió en la suprema monarquía

de la Mosquea un rey, que aunque valiente,

la suma de riquezas que tenía

su pecho afeminaron fácilmente.

-¿Quién anda ahí? *¿Hospes, quis es?* -gritó la mosquita estremecida, interrumpiendo el canto de Villaviciosa, que tan entusiasmada estaba declamando; y fue que sintió como estrépito horrísono el ligero roce de mis barbas con la pantalla en que ella se paseaba con toda la majestad que le consentía la cojera-. Dispense V. caballero -continuó reportándose-, me ha dado V. un buen susto; soy nerviosa, sumamente nerviosa, y además soy miope y distraída, por todo lo cual no había notado su presencia.

Yo estaba perplejo; no sabía qué tratamiento dar a aquella mosca que hablaba con tanta corrección y propiedad, y recitaba versos clásicos.

-Usted es quien ha de dispensar -dije al fin, saludando

cortésmente-: yo ignoraba que hubiese en el mundo dípteros capaces de expresarse con tanta claridad y de aprender de memoria poemas que no han leído muchos literatos primates.



-Yo soy políglota, caballero; si V. quiere, le recito en griego la Batracomomaquia, lo mismo que la recitaría toda la Mosquea. Estos son mis poemas favoritos; para ustedes son poemas burlescos, para mí son epopeyas grandiosas, porque un ratón y una rana son a mis ojos verdaderos gigantes cuyas batallas asombran y no pueden tomarse a risa. Yo leo la Batracomomaquia como Alejandro leía *La Iliada*...

»Arjómenos proton Mouson joron ex Heliconos...

»¡Ay! Ahora me consagro a esta amena literatura que refresca la imaginación, porque harto he cultivado las ciencias exactas y naturales que secan toda fuente de poesía; harto he vivido entre el polvo de los pergaminos descifrando caracteres rúnicos, cuneiformes, signos hieráticos, jeroglíficos, etc.; harto he pensado y sufrido con el desengaño que engendra siempre la filosofía; pasé mi juventud buscando la verdad, y ahora que lo mejor de la vida se acaba, busco afanosa cualquier mentira agradable que me sirva de Leteo para olvidar las verdades que sé.

»Permítame V., caballero, que siga yo hablando sin dejarle a usted meter baza, porque esta es la costumbre de todos los sabios del mundo, sean moscas o mosquitos. Yo nací en no sé qué rincón de esta biblioteca; mis próximos ascendientes y otros de la tribu volaron muy lejos de aquí en cuanto llegó la amable primavera de las moscas y en cuanto vieron una ventana abierta; yo no pude seguir a los míos, porque D. Eufrasio me cogió un día que, con otros mosquitos inexpertos, le estaba yo sorbiendo el seso que por la espaciosa calva sudaba el pobre señor; guardome debajo de una copa de cristal, y allí viví días y días, los mejores de mi infancia. Servile en numerosos

experimentos científicos; pero como el resultado de ellos no fuera satisfactorio, porque demostraba todo lo contrario de lo que Macrocéfalo quería probar, que era la teoría cartesiana, que considera como máquinas a los animales; el pobre sabio quiso matarme cegado por el orgullo, tan mal herido en aquella lucha con la realidad.

»Pero en la misma filosofía que iba a ser causa de mi muerte hallé la salvación, porque en el momento de prepararme el suplicio, que era un alfiler que debía atravesarme las entrañas, D. Eufrasio se rascó la cabeza, señal de que dudaba; y dudaba, en efecto, si tenía o no tenía derecho para matarme. —123→ Ante todo, ¿es legítima a los ojos de la razón la pena de muerte? Y dado que no lo sea, ¿los animales tienen derecho? Esto le llevó a pensar lo que sería el derecho, y vio que era propiedad; pero ¿propiedad de qué? Y de cuestión en cuestión, D. Eufrasio llegó al *punto de partida* necesario para dar un sólo paso en firme. Todo esto le ocupó muchos meses, que fueron dilatando el plazo de mi muerte. Por fin, analíticamente, Macrocéfalo llegó a considerar que era derecho suyo el quitarme de en medio; pero como le faltaba el rabo por desollar, o sea la sintética que hace falta para conocer el fundamento, el por qué, D. Eufrasio no se decidió a matarme por ahora, y está esperando el día en que llegue al primer principio, y desde allí descienda por todo el sistema real de la ciencia, para acabar conmigo sin mengua del imperativo categórico. Entretanto fue, sin conocerlo, tomándome cariño, y al fin me dio la libertad relativa de volar por esta habitación; aquí el aire caliente me guarda de los furores del invierno, y vivo, y vivo, mientras mis compañeras habrán muerto por esos mundos, víctimas del frío que debe hacer por ahí fuera. ¡Mas, con todo, yo envidio su suerte! Medir la vida por el tiempo, ¡qué necedad! La vida no tiene otra medida que el placer, la pasión desenfrenada, los accidentes infinitos que vienen sin que se sepa cómo ni por qué, la incertidumbre de todas las horas, el peligro de cada momento, la variedad de las impresiones siempre intensas. ¡Esa es la vida verdadera!

Calló la mosca para lanzar profundo suspiro, y yo aproveché la ocasión y dije:

-Todo eso está muy bien, pero todavía no me ha dicho usted cómo se las compone para hablar mejor que algunos literatos...

-Un día -continuó la mosca- leyó D. Eufrasio en la *Revista de Wesminster*, que dentro de veinte mil años, acaso, los perros hablarían, y, preocupado con esta idea, se empeñó en demostrar lo contrario; compró un perro, un podenco, y aquí, en mi presencia, comenzó a darle lecciones de lenguaje hablado; el perro, quizá porque era podenco, no pudo aprender, pero yo, en cambio, fui recogiendo todas las enseñanzas que él perdía, y una noche, posándome en la calva de D. Eufrasio, le dije:

»-Buenas noches, maestro, no sea V. animal; los animales —124→ sí pueden hablar, siempre que tengan regular disposición; los que no hablan son los podencos y los hombres que lo parecen.

»D. Eufrasio se puso furioso conmigo. Otra vez había echado yo por tierra sus teorías; pero yo no tenía la culpa. Procuré tranquilizarle, y al fin creí que me perdonaba el delito de contradecir todas sus doctrinas, cumpliendo las leyes de mi naturaleza. Perdido por uno, perdido por ciento y uno, se dijo D. Eufrasio, y accedió a mi deseo de que me ensebara lenguas sabias y a leer y escribir. En poco tiempo supe yo tanto chino y sánscrito como cualquier sabio español; leí todos los libros de la biblioteca, pues para leer me basta pascarme por encima de las letras; y en punto a escribir, seguí el sistema nuevo de hacerlo con los pies; ya escribo regulares patas de mosca.

»Yo creía al principio ¡incauta!, que Macrocéfalo había olvidado sus rencores: mas hoy comprendo que me hizo sabia para mi martirio. ¡Bien supo lo que hacía!

»Ni él ni yo somos felices. Tarde los dos, echamos de menos el placer, y daríamos todo lo que sabemos por una aventurilla de un estudiante él, yo de un mosquito.

»¡Ay!, una tarde -prosiguió la mosca- me dijo el tirano: ea, hoy sales a paseo.

»Y me llevó consigo.

»Yo iba loca de contenta. ¡El aire libre! ¡El espacio sin fin! Toda aquella inmensidad azul me parecía poco trecho para volar. 'No vayas lejos', me advirtió el sabio cuando me vio apartarme de su lado. ¡Yo tenía el propósito de huir, de huir por siempre! Llegamos al campo: D. Eufrasio se tendió sobre el césped, sacó un pastel y otras golosinas, y se puso a merendar como un ignorante. Después se quedó dormido. Yo, con un poco de miedo a aquella[26] soledad, me planté sobre la nariz del sabio, como en una atalaya, dispuesta a meterme en la boca entreabierta a la menor señal de peligro. Había vuelto el verano, y el calor era sofocante. Los restos del festín estaban por el suelo, y al olor apetitoso acudieron bien pronto numerosos insectos de muchos géneros, que yo teóricamente conocía por la zoología que había estudiado. Después llegó el bando zumbón de los moscones y de las moscas mis hermanas. ¡Ay!, en vez de la alegría que yo esperaba tener al verlas, sentí pavor y envidia; los moscones me asustaban con sus gigantescos —125→ corpanchones, y sus zumbidos rimbombantes; las moscas me encantaban con la gracia de sus movimientos, con el brillo de sus alas; pero al comprender que mi figura raquítica era objeto de sus burlas, al ver que me miraban con desprecio, yo, mosca macho, sentí la mayor amargura de la vida.

»El sabio es el más capaz de amar a la mujer; pero la mujer es incapaz de estimar al sabio. Lo que digo de la mujer es también aplicable a las moscas. ¡Qué envidia, qué envidia sentí al contemplar los fecundos juegos aéreos de aquellas coquetas enlutadas, todas con mantilla, que huían de sus respectivos amantes, todos más gallardos que yo, para tener el placer, y darlo, de encontrarse a lo mejor en el aire y caer juntos a la tierra en apretado abrazo!

Volvió a callar la mosca infeliz; temblaron sus alas rotas, y continuó tras larga pausa:

*-Nessun maggior dolore*

*Che ricordarsi del tempo felice*

»Mientras yo devoraba la envidia y la vergüenza de tenerla y de sentir miedo, una mosca, un ángel diré mejor, abatió el vuelo y se posó a mi lado, sobre la nariz aguileña del sabio. Era hermosa como la Venus negra, y en sus alas tenía todos los colores del iris; verde y dorado era su cuerpo airoso; las extremidades eran robustas, bien modeladas, y de movimientos tan seductores, que equivalían a los seis pies de las Gracias aquellas patas de la mosca gentil. Sobre la nariz de D. Eufrasio, la hermosa aparecida se me antojaba Safo en el salto de Leucade, Yo, inmóvil, la contemplé sin decir nada. ¿Con qué lenguaje se hablaría a aquella diosa? Yo lo ignoraba. ¡Saber tantos idiomas, de qué me servía no sabiendo el del amor! La mosca dorada se acercó a mí, anduvo alrededor, por fin se detuvo en frente, casi tocando en mi cabeza con su cabeza. ¡Ya no vi más que sus ojos! Allí estaba todo el universo, *Kalé*, dije en griego, creyendo que era aquella lengua la más digna de la diosa de las alas de verde y oro. La mosca me entendió, no porque entendiera el griego, sino porque leyó el amor en mis ojos.

»-Ven -me respondió hablando en el lenguaje de mi madre- ven al festín de las migajas, serás tú mi pareja; yo soy la más —126→ hermosa y a ti te escojo, porque el amor para mí es el capricho; no sé amar, sólo sé agradecer que me amen; ven y volaremos juntos; yo fingiré que huyo de ti... -Sí, como Galatea, ya sé -dije neciamente. -Yo no entiendo de Galateas, pero te advierto que no hables en latín; vuela en pos de mis alas, y en los aires encontrarás mis besos... Como las velas de púrpura se extendían sobre las aguas jónicas de color de vino tinto, que dijo Homero, así extendió sus alas aquella hechicera, y se fue por el aire zumbando: *¡Ven, ven!*... Quise seguirla, mas no pude. El amor me había hecho vivir siglos en un minuto, no tuve fuerzas, y en vez de volar, caí en la sima, en las fauces de D. Eufrasio, que despertó despavorido, me sacó como pudo de la boca, y no me dio muerte, porque aún no había llegado a la metafísica sintética.

## - II -

»La mosca de mi cuento

»Tras nueva pausa prosiguió llorando:

¡Cuánta afrenta y dolor el alma mía

halló dentro de sí, la luz mirando

que brilló, como siempre, al otro día!

»Sí, volvimos a casa, porque yo no tenía fuerzas para volar ni deseo ya de escaparme. ¿Cómo? ¿Para qué? Mi primera visita al mundo de las moscas me había traído, 'con el primer placer, el desengaño' (dispense V. si se me escapan muchos versos en medio de la prosa: es una costumbre que me ha que dado de cuando yo dedicaba suspirillos germánicos a la mosca de mis sueños). Como el *joven enfermo* de Chenier, yo volví herida de amor a esta cárcel lúgubre, y sin más anhelo que ocultarme y saborear a solas aquella pasión que era imposible satisfacer; porque primero me moriría de vergüenza que ver otra vez a la mosca verde y dorada que me convidó al festín de las migajas y a los juegos locos del aire. Un enamorado que se ve en ridículo a los ojos de la mosca amada es el más desgraciado mortal, y daría de fijo la salvación por ser en aquel momento, o grande como un Dios, o pequeño como un infusorio. De vuelta a nuestra biblioteca, D. Eufrasio me preguntó —127→ con sorna: '¿Qué tal, te has divertido?'. Yo le contesté mordiéndole en un párpado: se puso colérico. '¡Máteme usted!' le dije. -¡Oh! ¡Así pudiera!, pero no puedo: el sistema no está completo: *subjetivamente* podría matarte; pero falta el fundamento, ¡falta la síntesis!

»¡Qué ridículo me pareció desde aquel día Macrocéfalo! ¡Esperar

la síntesis para matar! ¡Cuando yo hubiera matado a todas las moscas machos y a todos los moscones del mundo que me hubiesen disputado el amor, a que yo no aspiraba, de la mosca de oro! Más que el deseo de verla pudo en mí el terror que me causaba el ridículo, y no quise volver a la calle ni al campo. Quise apagar el sentimiento y dejar el amor en la fantasía. Desde entonces fueron mis lecturas favoritas las leyendas y poemas en que se cuentan hazañas de héroes hermosos y valientes: la Batracomomaquia, la Gatomaquia, y sobre todo, la Mosquea, me hacían llorar de entusiasmo. ¡Oh, quién hubiera sido Marramaquiz, aquel gato romano que, atropellando por todo, calderas de fregar inclusive, buscaba a Zapaquilda por tejados, guardillas y desvanes! Y aquel rey de la Mosquea, Salomón en amores, ¡qué envidia me daba! ¡Qué de aventuras no fraguaría yo en la mente loca en la exaltación del amor comprimido! Dime a pensar qué era un Reinaldos o un Sigfrido o cualquier otro personaje de leyenda, y discurrí la traza de recorrer el mundo entero del siguiente modo: pedile a don Eufrasio que pusiera a mi disposición los magníficos atlas que tenía, donde la tierra, pintada de brillantísimos colores en mapas de gran tamaño, se extendía a mis ojos en dilatados horizontes. Con el fingimiento de aprender geografía pude a mis anchas pasearme por todo el mundo, mosca andante en busca de aventuras. Híceme una armadura de una pluma de acero rota, un yelmo dorado con restos de una tapa de un tintero; fue mi lanza un alfiler, y así recorrí tierras y mares, atravesando ríos, cordilleras, y sin detenerme al dar con el Océano, como el musulmán se detuvo.

»Los nombres de la geografía moderna parecíanme prosaicos, y preferí para mis viajes las cartas de la geografía antigua, mitad fantástica, mitad verdadera: era el mundo para mí, según lo concebía Homero, y por el mapa que esta creencia representaba, era por donde yo de ordinario paseaba mis aventuras: iba con los dioses a celebrar las bodas de Tetis al Océano, —128→ un río que daba vuelta a la tierra; subía a las regiones hiperbóreas, donde yo tenía al cuidado de honradísima dueña, en un castillo encerrada, a mi mosca de oro. Cazaba los insectos menudos que solían recorrer las hojas del atlas y se los llevaba prisioneros de guerra a mi mosca adorada, allá a las

regiones fabulosas.

»-Este -le decía- fue por mí vencido, sobre el empinado Cáucaso, y aún en sus cumbres corre en torrentes la sangre del mosquito que a tus pies se postra, malferido por la poderosa lanza a que tú prestas fuerza, ¡o mosca mía!, con dársela a mi brazo por conducto del alma que te adora y vive de tu recuerdo.- Todas estas locuras, y aun infinitas más, hacía yo y decía, mientras pensaba D. Eufrasio que estudiaba a Estrabón y Ptolomeo.- La novela en Grecia empezó por la geografía, fueron viajeros los primeros novelistas, y yo también me consagré en cuerpo y alma a la novela geográfica. Aunque el placer del fantasear no es intenso, tenía una singular voluptuosidad que en ningún otro placer se encuentra, y puedo jurar a V. que aquellos meses que pasé entregado a mis viajes imaginarios, paseándome por el atlas de D. Eufrasio, son los que guardo como dulces recuerdos, porque, en ellos, el alivio que sentí a mis dolores lo debí a mis propias facultades. Poetizar la vida con elementos puramente interiores, propios, este es el único consuelo para las miserias del mundo: no es gran consuelo, pero es el único.

»Un día D. Eufrasio puso encima de la mesa un libro de gran tamaño, de lujo excepcional. Era un regalo de Año Nuevo, era un tratado de Entomología, según decían las letras góticas doradas de la cubierta. El canto del grueso volumen parecía un espejo de oro. Volé y anduve hora tras hora alrededor de aquel magnífico monumento, historia de nuestro pueblo en todos sus géneros y especies. El corazón me decía que había allí algo maravilloso, regalo de la fantasía. Pero yo por mis propias fuerzas no podía abrir el libro. Al fin D. Eufrasio vino en mi ayuda; levantó la pesada tapa y me dejó a mis anchas recorrer aquel paraíso fantástico, museo de todos los portentos, iconoteca de insectos, donde se ostentaban en tamaño natural, pintados con todos los brillantes colores con que les pintó naturaleza, la turba multa de flores aladas, que son para el hombre insectos, para mí ángeles, ninfas, dríadas, —129→ genios de lagos y arroyos, fuentes y bosques. Recorrí ansiosa, embriagada con tanta luz y tantos colores, aquellas soberbias láminas, donde la fantasía veía a montones argumentos para mil

poemas: el corazón me decía «más allá»; esperaba ver algo que excediera a toda aquella orgía de tintas vivas, dulces o brillantes. ¡Llegué por fin al tratado de las moscas! El autor les había consagrado toda la atención y esmero que merecen: muchas páginas hablaban de su forma, vida y costumbres, muchas láminas presentaban figuras de todas las clases y familias.

»Vi y admiré la hermosura de todas las especies, pero yo buscaba ansiosa, sin confesármelo a mí misma, una imagen conocida: ¡al fin!, en medio de una lámina, reluciendo más que todas sus compañeras, estaba ella, la mosca verde y dorada, tal como yo la vi un día sobre la nariz de D. Eufrasio, y desde entonces a todas las horas del día y de la noche dentro de mí. Estaba allí, saltando del papel, grave, inmóvil, como muerta, pero con todos los reflejos que el sol tenía al besar con sus rayos sus alas de sutil encaje. El amante que haya robado alguna vez un retrato de su amada desdeñosa, y que a solas haya saciado en él su pasión comprimida, adivinará los excesos a que me arrojé, perdida la razón, al ver en mi poder aquella imagen fiel, exactísima, de la mosca de oro. Mas no crea V. si no entiende de esto, que fue de pronto el atreverme a acercarme a ella; no, al principio turbeme y retrocedí como hubiera hecho a su presencia real. Un amante grosero no respeta la castidad de la materia, de la forma; para mí, no sólo el alma de la mosca era sagrada: también su figura, su sombra misma, hasta su recuerdo. Para atreverme a besar el castísimo bulto tuve que recurrir a mi eterno novelar; en mis diálogos imaginarios ya estaba yo familiarizado con mi felicidad de amante correspondido; y así, como si no fuese nuevo el encanto de tener aquella esplendorosa beldad dócil y fiel al anhelante mirar de mis ojos, sin apartarse de ellos, como quien sigue un deliquio de amor, acerqueme, tras una lucha tenaz con el miedo, y dije a la mosca pintada: «Estoy, señora, tan acostumbrado a que todo sea en mi amor desdichas, que al veros tan cerca de mí y que no huís al verme, no avanzo de miedo de deshacer este encanto, que es teneros tan cerca: tantas espinas me punzaron el corazón, señora, que —130→ tengo miedo a las flores; si hay engaño, sépalo yo después del primer beso, porque, al fin, ello ha de ser que todo acabe en daño mío». No

contestó la mosca, ni yo lo necesitaba; mas yo, en vez de ella, díjeme tantas ternuras, tan bien me convencí de que la mosca de oro sabía despreciar el vano atavío de la hermosura aparente y conocer y sentir la belleza del espíritu, que al cabo, con todo el valor y la fe que el amante necesita para no ser desairado o desabrido en sus caricias, lanceme sobre la imagen de ricos colores y de líneas graciosas, y en besos y en brazos consumí la mitad de mi vida en pocos minutos.

»En medio de aquel vértigo de amor, en que yo estaba a mando por dos a un tiempo, vi que la mosca pintada me decía, a intervalos de besos y entre el mismo besar, casi besándome con las palabras que decía: 'Tonto, tonto mío, ¿por qué dudas de mí, por qué crees que la hembra no sabe sentir lo que tú sabes pensar? Tus alas rotas, tus movimientos difíciles y sin gracia aparente, tu miedo a los moscones, tu rubor, tu debilidad, tu silencio, todo lo que te abruma, porque juzgas que te estorba para el amor, yo lo aprecio, yo lo comprendo, y lo siento y lo amo. Ya sé yo que en tus brazos me espera oír hablar de lo que jamás supieron de amor otros machos más hermosos que tú; sé que al contarme tus soledades, tus luchas interiores, tus fantasías, has de ser para mí como ser divinizado por el amor: no habrá voluptuosidad más intensa que la que yo disfrute bebiendo por tus ojos todo el amor de un alma grande, arrugada y oscurecida en la cárcel estrecha de tu cuerpo flaco y empobrecido por la fiebre del pensar y del querer'. Y a este tenor, seguía diciéndome la mosca dorada tan deliciosas frases, que yo no hacía más que llorar, llorar y besarle los pies, aún más agradecido que enamorado. ¡Bendita fuerza de la fantasía que me permitió gozar este deliquio, momento sublime de la eternidad de un cielo! Al fin hablé yo (por mi cuenta) y sólo dije con voz que parecía sonar en las mismas entrañas: -¿Tu nombre? -Mi nombre está en la leyenda que tengo al pie -esto dijo mi razón fría y traidora tomando la voz que yo atribuía a mi amada. Bajé los ojos y leí... *Musca vomitoria*.

Al llegar aquí, la voz de la mosca sabia se debilitó y siguió hablando como se oye en la iglesia hablar a las mujeres que —131→ se confiesan. Yo, como el confesor, acerqué tanto, tanto el oído, que a

haber sido la mosca hermosa penitente, hubiera sentido el perfume de su aliento (como el confesor) acariciarme el rostro. Y dijo así:

-¡Mosca vomitoria! Este era el nombre de mi amada. En el texto encontré su historia. Era terrible. Bien dijo Shakspeare: «estos jóvenes pálidos que no beben vino acaban por casarse con una meretriz». Yo, casta mosca, enamorada del ideal, tenía por objeto de mis sueños a la enamorada de la podredumbre. Allí donde la vida se descompone, donde la química celebra esas orgías de miasmas envenenados que hay en los estercoleros, en las letrinas, en las sepulturas y en los campos de batalla después de la carnicería, allí acudía mi mosca de las alas de oro, de los metálicos cambiantes, Mesalina del cieno y de la peste. ¡Yo amaba a la mosca vampiro, a la mosca del Vomitorium! Yo había colocado en las regiones soñadas, en las regiones hiperbóreas su palacio de cristal, y en las Espérides su jardín de recreo; ¡por ella había corrido yo las aventuras más pasmosas que forjó la fantasía, estrangulando mosquitos y otras alimañas en miniatura, sin remordimientos de conciencia! Pero lo más horroroso no fue el desengaño, sino que el desengaño no me trajo el olvido ni el desdén. Seguí amando ciega a la *mosca vomitoria,* seguí besando loca sus alas de colores pintadas en el tremendo libro que me contó la vergonzosa historia.

»Procuré, si no olvidar, porque esto no era posible, distraer mi pena, y como se vuelve al hogar abandonado por correr las locuras del mundo, así volví a la ciencia, tranquilo albergue que me daría el consuelo de la paz del alma, que es la mayor riqueza. ¡Ay! Volví a estudiar; pero ya los problemas de la vida, los misterios de lo alto no tenían para mí aquel interés de otros días; ya sólo veía en la ciencia la miseria de lo que ignora, el pavor que inspiran sus arcanos; en fin, en vez de la calma del justo, sólo me dio la calma del desesperado, engendradora de las eternas tristezas. ¿Qué es el cielo? ¿Qué es la tierra? ¿Qué nos importa? ¿Hay un más allá para las moscas que sufrieron en la vida resignadas el tormento del amor? Ni yo sufro resignada ni sé nada del más allá. La ciencia ya sólo me da la duda anhelante, porque en ella yo no busco la verdad, sino el consuelo;

para mí no es un templo en que se —132→ adora, es un lugar de asilo; por eso la ciencia me desdeña. Perdida en el mar del pensamiento, cada vez que me engolfo en sus olas, las olas me arrojan desdeñosas a la orilla como cáscara vacía. Y este es mi estado. Voy y vengo de los libros sabios a la poesía, y ni en la poesía encuentro la frescura lozana de otros días, ni en los libros del saber veo más verdades que las amargas y tristes. Ahora espero tan sólo, ya que no tengo el valor material que necesito para darme la muerte, que D. Eufrasio llegue a la Sintética, y sepa, bajo principio, que puede en derecho aplastarme. Mi único placer consiste en provocarle, picando y chupando sin cesar en aquella calva mollera, de cuyos jugos venenosos bebí en mal hora el afán de saber, que no trae aparejada la virtud que para tanta abnegación se necesita.

Calló la mosca, y al oír el ruido de la puerta que se abría, voló hacia un rincón de la biblioteca.

## - III -

D. Eufrasio volvía de la Academia.

Venía muy colorado, sudaba mucho, hacía eses al andar, y sus ojillos medio cerrados echaban chispas. Yo estaba en la sombra y no me vio. Ya no recordaba que me había dejado en su *camarín*, perfumado con todos los aromas bien olientes de la sabiduría.

Creía estar solo y habló en voz alta (al parecer era su costumbre) diciendo así a las paredes sapientísimas que debían conocer tantos secretos.

-¡Miserables! ¡Me han vencido! Han demostrado que no hay razón para que el animal no llegue a hablar; pero afortunadamente no se fundan en ningún dato positivo, en ninguna experiencia. ¿Dónde está el animal que comenzó a hablar? ¿Cuál fue? Esto no lo dicen, no hay prueba plena; puedo, pues, contradecirlo. Escribiré una obra en diez tomos negando la posibilidad del hecho, desacreditaré la

hipótesis. Estas copitas que he bebido en casa de Friné me han reanimado. ¡Diablos!, esto da vueltas: ¿si estaré borracho?, ¿si iré a ponerme malo? No importa, lo principal es que les falte el hecho, el dato positivo. El animal no habla, no puede hablar. Ja, ja, ja, ¡qué —133→ hermosa es Friné!, ¡qué hermosa bestia! ¡Pues Friné habla! Bien, pero esa no se cuenta: habla como una cotorra, y no es ese el caso. Friné habla como ama, sin saber lo que hace; aquello no es amar ni hablar. ¡Pero vaya si es hermosa!

Macrocéfalo sacó del bolsillo de la levita una petaca: en la petaca había una miniatura: era el retrato de Friné. Le contempló con deleite y volvió a decir. No, no hablan, los animales no hablan. ¡Bueno estaría que yo hubiese sostenido un error toda la vida!

En aquel momento la mosca sabia dejó oír su zumbido, voló, haciendo una espiral en el aire, y acabó por dejarse caer sobre la miniatura de Friné.

Macrocéfalo se puso pálido, miró a la mosca con ojos que ya no arrojaban chispas sino rayos, y dijo con voz ronca:

-¡Miserable!, ¿a qué vienes aquí? ¿Te ríes? ¿Te burlas de mí?

-¡Como V. decía que los animales no hablan!

-No hablarás mucho tiempo, bachillera -gritó el sabio, y quiso coger entre los dedos a su enemiga. Pero la mosca voló lejos, y no paró hasta meter las patas en el tintero. De allí volvió arrogante a posarse en la petaca-. Oye, dijo a Macrocéfalo: los animales hablan... y escriben. -Y diciendo y haciendo, sobre la piel de Rusia, al pie del retrato de Friné, escribió con las patas mojadas en tinta roja: *Musca vomitoria*. D. Eufrasio lanzó un bramido de fiera. La mosca había volado al cráneo del sabio; allí mordió con furia... y yo vi caer sobre su cuerpo débil y raquítico la mano descarnada de Macrocéfalo. La mosca sabia murió antes de que llegase D. Eufrasio a la filosofía sintética.

Sobre la tersa y reluciente calva quedó una gota de sangre, que

caló la piel del cráneo, y filtrándose por el hueso llegó a ser una estalactita en la conciencia de mi sabio amigo. Al fin había sido capaz de matar una mosca.

—[134]→ —[135]→

# La opinión pública

(Cano)

Hay quien se empeña en convencer al Sr. Cano de que la culpa de sus extravíos la tiene la escuela a que pertenece para mal de sus pecados. No lo crea el Sr. Cano: algo de escuela anda en el asunto; pero no es precisamente la escuela dramática lo que hace al caso. Lo peor que tiene el Sr. Cano es que no sabe hacer comedias, y esto no es ofenderle, porque yo tampoco sé, ni mis lectores probablemente tampoco: casi nadie sabe hacer comedias. Entre esta clase numerosa de los que no las saben hacer hay una sub-clase: la de aquellos que las hacen aunque no sepan. Esa es la madre del cordero, y no hay para qué echar la culpa al Sr. Echegaray de desaguisados que no le pertenecen.

Tampoco debe creer el Sr. Cano lo que le dicen de que es poeta de primer orden: el apólogo de Gloria es mediano, una de tantas poesías insignificantes que se ven todos los días en los periódicos ilustrados; y en cuanto al monólogo de Agramonte no vale ni con mucho lo que el apólogo; y si a monólogos vamos, allí están los del amo de la casa que son ciento, y todos a cual peor. Dios se los bendiga.

Antes de entrar en el *fondo de la cuestión* diré al Sr. Cano qué fue lo que pasó con aquello de la manzana de Guillermo Tell: Guillermo, según es público y notorio, apuntó a la manzana que estaba sobre la cabeza de su propio vástago (el de Guillermo), y efectivamente dio en el blanco; lo cual es muy —136→ distinto de apuntar a una persona y dar a otra, que es lo que piensa el Sr. Cano que hizo Guillermo. Eso lo haría cualquiera. El Sr. Cano, por ejemplo, apuntó al arte y dio en cerros de Úbeda. Veamos cómo.

Conste, ante todo, que ni en el primer momento, ni desde

entonces acá, me deslumbró ni fascinó a mí *La Opinión pública*. El corazón me dijo desde el primer instante: ¡oh, esto no es bueno! Dios sabe que no lo era.

También dicen por ahí, Sr. Cano, que no le falta a V. instinto dramático. Puede; pero no crea V. eso de que el final del segundo acto es una gran cosa. Aquella inglesa que con la exactitud de un guarda-aguja acude en el momento crítico a decir que es su marido el hospiciano, se me antoja que se parece a un reló de cuclillo que da la hora en punto. Por de pronto en *La Opinión pública* todos o casi todos los personajes son unos tunantes. Están en su derecho. La ley no se ha hecho para los delitos de las tablas, dígalo si no la impunidad con que nuestros actores más categóricos estropean aquel arte que ponderaba Cicerón con justicia.

Los delitos de leso arte no tocan a la moral ni a la justicia.

Pero hay tunantes y tunantes: Agramonte, *uno* de los protagonistas (porque hay cinco o seis) es un tuno que filosofa, y dice con una poesía que encanta a la crítica mejor enterada: «¿Quién me ha consultado a mí para obligarme a nacer?». Fundado en esto, en haber nacido sin comerlo ni beberlo, Agramonte se cree en el caso de insultar a la sociedad (esa abstracción, que aunque ofrece un consonante fácil, tiene poco de dramática mirada por lo filosófico). Después de estas *cursilerías* del año 30, el hospiciano, como mejor procede en derecho, parece en estrados y hace el amor a su madre; no en calidad de madre, pero sí en calidad de mujer casada. Agramonte también está casado, pero no importa, por algo es él hospiciano y le metieron un día

por el torno de la Inclusa

como dice el Sr. Cano.

Agramonte propone a su madre la fuga, y para facilitarla delata al marido, a D. Juan (una especie de D. Baldomero), y hace que la

policía le eche mano, precisamente cuando el tal D. Juan y el Agramonte tenían pendiente un desafío. Todo —137→ esto sería horrorosamente criminal si Agramonte no fuera hospiciano; pero esta pícara sociedad se tiene merecido eso y mucho más; y así lo que debe hacerse en adelante, para no incurrir en los severos dramas del Sr. Cano, es cerrar la Inclusa y dejar a los chicos en el arroyo. Con esto quedaremos todos en paz, y ya no habrá más monólogos de esos que hacen los poetas de primer orden.

Pero, ¿y la opinión pública?, dirán ustedes. ¿Dónde anda la opinión pública?, ¿qué ha hecho la pública opinión? En el drama del Sr. Cano no ha hecho más que muchos versos malos, y de cuando en cuando ha servido para dar el tono de lo cursi y semibufo a alguna situación. Así, por ejemplo, en el final del segundo acto (el que prueba el instinto del poeta) D. Juan levanta el gatillo de una pistola, y como un guarda-viñas, le echa el alto al hospiciano, diciendo: «la opinión exige que yo mate a ese hombre».

¡Qué ha de exigir Sr. Cano, qué ha de exigir!

Buena suerte tiene V. con que no tomemos esto por lo serio, porque si se tomara sería facilísimo probar que el drama de V. es disolvente (como los cuadros). Yo no sé si la opinión pública habrá hecho alguna vez alguna que fuese sonada, pero lo que es en el drama del Sr. Cano, nada se arreglaría con que la opinión fuese de otra manera.

Figurémonos que la opinión no sospechase de la conducta de Gloria: ¿dejaría por eso Agramonte de estar enamorado de su propia madre? ¿Dejaría de estar a oscuras la habitación en que el hospiciano da un beso a la chica, creyendo dárselo a la mamá? No dejaría tal, porque el Sr. Cano es hombre que aprovecha las ocasiones y sabe hacer un trocatintas de esos que son el encanto del público impresionable. ¿Había de quedar el teatro a oscuras y había de faltar *quid pro quo*? Imposible. Por otra parte, ¿dejaría Gloria, a pesar de la pública opinión, de tener el corazoncito como una avellana, y todo lo enfermo que al autor convenía para sus planes ulteriores? ¿Dejaría la

chica de estar tomando el rábano por las hojas? ¿Dejaría de ser tonta al creer que un hombre le hace el amor a ella, cuando se lo hace a su mamá? Aquí el único que pudo evitar todo esto, fue el Sr. Cano (y tal vez el director del teatro); pero la opinión pública, ¿qué tenía que ver? En fin, a Dios gracias, ya todo se acabó. D. Juan está en la cárcel, —138→ porque aquellas imposiciones y aquellos monólogos no podían parar en otra cosa; Agramonte se pegó un tiro, sin duda por no morir ahorcado; la niña se murió de la enfermedad que venía trabajándola desde el primer acto, y la mamá, si bien no puedo jurar que esté muerta, doy fe de que cayó desplomada como herida por el rayo. Es de creer, y aun desear, que ya no levante cabeza. Muertos todos los personajes principales, el autor encarga la *moralidad* de la obra a dos entes abstractos, que representan «la maledicencia en sus manifestaciones de ambos sexos». Porque es de advertir que el autor confunde a la opinión pública con los murmuradores de oficio.

No se explica lo que hacen todo el día de Dios, Ángel y Virtudes en casa de D. Juan; sin duda están allí para que el público se entere. Debo decir de paso al actor encargado del papel nada simpático de Ángel, que se puede ser maldiciente y tener mejores modos. Una lengua viperina no exige maneras tan poco finas. No está bien visto eso de cimbrear el cuerpo y sacudir las piernas, y meter las manos en los bolsillos, y estirar el labio inferior con desprecio, y otra porción de demasías que no se las habrán enseñado a Angelito en su casa. Que el hospiciano tuviera malas mañas, pase; pero Angelito debería estar más en autos.

Sin embargo, no es esto decir que los buenos modales sean todo en este mundo; y si no ahí está el Sr. Morales, que con los mejores modos, y sin faltar a las formas, es de lo que no se ha visto en eso de no hacerlo bien, ni mucho menos. La señora Marín, a propósito de hacerlo mal, tiene la debilidad de creer que todo lo dicen los poetas con segunda intención, cuando, las más veces, ya se contentarían ellos con la primera. ¿A qué *subrayar* todas las palabras?, ¿a qué fingir ironías donde no las hay? El Sr. Vico comprende que su papel no vale la pena y no se la toma. La señorita Contreras sigue en su progreso,

que no es uniformemente acelerado; le faltan buenos modelos que imitar; ella también da una *intención*, que huelga muchas veces, a todo lo que dice... pero, ¿quién duda que de la señorita Contreras se podría hacer una buena actriz?

—[139]→

# Theudis

(Sánchez de Castro)

El Sr. Sánchez de Castro, autor del drama trágico y visigodo *Theudis*, habrá leído el Cándido de Voltaire; obra prohibida, es verdad, pero el joven poeta no dejará de tener la correspondiente licencia para leer cuanto malo se escriba, licencia que otorga Roma a sus hijos predilectos y más avisados. Pues si ha leído ese libro empecatado, acaso recuerde el gran papel que en él desempeña la providencia de cartón empleada por el Sr. Sánchez de Castro en sus dramas; providencia que tiene su corte celestial entre las bambalinas, y por cólera celeste la caja de los truenos. Cuando el infortunado Cándido vuelve de Querinam a Europa en compañía del sabio maniqueo, contempla en medio de los mares la sumersión del barco holandés, donde van sus tesoros, robados por el infame Vanderdendur, y al ver allí la mano de la Providencia, exclama Cándido, «Mirad cómo el crimen es castigado algunas veces; ese ladrón: ese capitán holandés, ha tenido la suerte merecida». A lo cual contesta Martín el maniqueo. -Sí, pero ¿era necesario que se ahogasen también los pasajeros? Dios ha castigado a ese bribón, y el diablo ha ahogado a los demás.

¿Recuerda este pasaje el Sr. Sánchez de Castro? Sin duda debió tenerlo presente al escribir su drama, a no ser que le haya servido de musa cualquier doctor Pangloss, sin que el poeta se diese cuenta.

Esto no es comparar al ultramontano español con el optimista —140→ de Voltaire (cuya novia, la de Cándido, por cierto, se llamaba Cunegunda, nombre que suena a personaje de Sánchez de Castro), pero no me negará el poeta que si Eurico mata a Theudis, siendo así el instrumento de la divina Providencia, él se hace criminal a su vez, y en un solo acto tenemos que ver, como el maniqueo Martín, la mano de Dios y la del diablo.

Si el Sr. Sánchez de Castro pudiera demostrarme -y vea cómo le facilitó los argumentos- que Dios es jesuita y que también, en su inapelable juicio, el fin justifica los medios, no tendría nada que responder; pero mientras esto no se demuestre, ¿cómo ha de caberme en la cabeza que su Divina Majestad tenga tan pocos recursos dramáticos que necesite precipitar en el crimen a Eurico, cegarle, para castigar a Theudis? Harto castigado estaba con aquel catarro crónico que el señor Jiménez le atribuye, sin duda porque habrá averiguado por las historias que aquel monarca padecía de los bronquios, y hacía padecer a sus súbditos del tímpano. Y ya que de todas maneras Eurico había de matar a su padre, porque así estaba escrito en los altos designios del Sr, Sánchez de Castro, ¿por qué le da de puñaladas en el bajo vientre, teniendo como tiene a su disposición aquella filosofía escolástica y aquellas décimas que algunos llamaron calderonianas, sin duda aludiendo a los puyazos del ilustre picador?

Las décimas nadie se las hubiera visto, y el puñal es cosa que se oculta con dificultad, tanto mayor después de la primera intentona, cuanto que entonces debieron registrarle; porque a los locos, y por tal tomaron a Eurico, cuando son furiosos y atacan a las personas, se les quita de las manos toda arma, propiamente dicha, mientras que las décimas no era posible que se las quitaran.

Hablando con formalidad, señor autor, ¿V. cree que el hombre en cuanto es libre arremete a puñaladas contra su padre? No es que yo tema por los padres de los españoles, que por ahora no habría miedo que matasen a nadie; pero en otros países hay su poquito de libertad, y allí para evitar el parricidio deben ser todos del Hospicio.

La verdad es que Theudis peca de desprevenido. El día anterior había tenido un pie en la sepultura, y lejos de escarmentar, cuando su amante hilo vuelve con sus décimas, con —141→ su puñal quiero decir (décimas debieran ser), y le avisa con alguna antelación que vuelve a las andadas, él, el rey, ni siquiera coge un taburete para mantenerse en una prudente y decorosa defensiva. ¿Qué hace Theudis? Oye que le llaman a lo lejos ¡Theudis, Theudis!, y dice: «tate;

la voz de mi conciencia». ¿Pero dónde diablo tenía Theudis la conciencia que la oía como quien oye campanas? En justo castigo de tomar las metáforas religiosas al pie de la letra, llega la voz de su conciencia y le convierte en una criba el susodicho bajo vientre. No es que yo me oponga a la muerte de Theudis, y por mí aunque no hubiera nacido; pero si a morir vamos, ¿por qué no habían de morirse también, y de mala muerte, los demás personajes? Eurico, con su Boecio, puesto en verso español, y con sus décimas, que parecen obra de Ortí y Lara, era acreedor asimismo al fin más desastrado.

La señora Tuscia, que por de pronto no debiera llamarse así, porque Tuscia parece nombre de perra ratonera. Tuscia, digo, es como madre poco diligente y poco escrupulosa. ¿Por qué engaña a su hijo de aquella manera? ¿Por qué le atribuye una genealogía que no es la suya? Le dice que es hijo de Teodato, que es, por lo visto, como entonces se decía Fulano o Mengano; y la pícara casualidad (por no decir la pícara providencia, ni aun aludiendo a la del Sr. Sánchez de Castro) hace que otro Teodato, esto es, un Teodato verdadero, haya sido asesinado por Theudis. Eurico, que tiene el genio pronto, y que necesita meditar si es o no libre, no tiene tiempo para reflexionar que puede haber muchos Teodatos en el mundo; y sin pedir ni siquiera el apellido, ni la cédula de vecindad, se va al rey y lo mata. El pobrecito se equivoca, como suele acontecer a todos los filósofos escolásticos.

Balta es una figura vestida de blanco que arrastra la cola y los endecasílabos[27] por la escena, acudiendo siempre que hay alguna desgracia que llorar: y por cierto que aquello se parece al mundo en que es un valle de lágrimas, como dice la Salve: cuando no lloran de tristeza, lloran de alegría.

En cuanto al desenlace, tiene la novedad de que se ve dos veces: al final del segundo y del tercer acto, con la sola diferencia de que la primera vez es frustrado, y consumado en la segunda. Sin duda el autor lo ha hecho así para que los espectadores que no puedan resistir la obra entera, puedan marcharse —142→ después del acto segundo, y sin embargo, sepan a qué atenerse.

Se me olvidaba advertir que el drama es histórico, lo cual se conoce en que los actores andan vestidos como Dios les da a entender. Theudis luce un vistoso traje de balcón de aldea en un día de procesión. El cual, Theudis, lo mismo podía ser Theudis que Theudíselo, o Turismundo o el rey que rabió. En cuanto al color de época, por lo visto era el marrón, a juzgar por las percalinas de los personajes. El autor no dice, ni dónde sucede todo aquello (y hace bien, porque no lo sabe, y nunca se debe mentir), ni qué clase de costumbres existían entre aquellos señores visigodos, ni cosa alguna que se pueda parecer a lo que la crítica tiene derecho a exigir de un drama histórico.

Sin embargo de todo lo cual, hubo quien dijo que con Theudis volvía a aparecer el sol de la escena.

Si Theudis es un sol, que venga Casiano y lo vea.

*Última hora*.- Al entrar en caja nuestro periódico, el señor Sánchez de Castro aún no había sido nombrado académico.


—[143]→

# El Frontero de Baeza

(Retes y Echevarría)

Endeble han dicho algunos diarios que era la última obra de los Sres. Retes y Echevarría: a mí me ha parecido robusta y fortísima, de férrea musculatura, y con más alientos que un mozo de cordel. Pues apenas hay allí asaltos, cuchilladas, mandobles, toques de bocina... ¿y Parreño? ¿Qué me dicen ustedes de Parreño, que es el símbolo del género que cultivan con tan infatigable asiduidad los Sres. R. y E.? Cómo ha de ser endeble drama en que Parreño salga, vestida la *férrea cota*, dando manotadas en el pecho y moviendo el convulso brazo de arriba a abajo hasta llegar a ocultar los ojos entre la mano (gesto que suele coincidir con la caída del telón).

Pero lo más simbólico del Sr. Parreño es el capacete que luce en *El Frontero de Baeza*: aquellas dos plumas tan largas y tan iguales, que es imposible atribuir a una gallinácea vulgar, representan, sin duda alguna, las péñolas respectivas de estos Dioscórides del teatro que se llaman Retes y Echevarría. Yo confieso al lector, aquí en puridad, que durante el primer acto apenas hice otra cosa que mirar el plumaje de Parreño; seguían mis ojos con gran atención todos los movimientos del llamativo penacho, y cuando el sesudo actor daba rienda suelta a alguna gran pasión, como el amor paternal o el odio a los Rojas (otros creen que no se llamaban Rojas, sino Roxas; pero esto es cuestión etimológica), decía que cuando Parreño —144→ tenía que expresar algo que le llegaba muy adentro, conocía yo toda la vehemencia de sus sentimientos por el gracioso retemblar de las plumas; si *El Frontero de Baeza* no fuera ya un cadáver, aconsejaría a los espectadores que se fijaran en el plumero a que aludo, y hallarían un no sé qué muy cómico en este detalle de la indumentaria del drama, o mejor dicho[28] de la indumentaria de Parreño.- Pero, en fin, vamos al drama. Estamos en Baeza; al foro dos cafeteras como dos castillos, o dos castillos como

dos cafeteras. *Sale* Parreño, que con su plumero y todo, descuella sobre los castillos como una gran montaña: le dice a su hijo y confidente, para que el público se entere, que él, en cuanto Manrique, no puede menos de profesar un odio feroz a los Rojas: ¿por qué? Dios y él lo saben; el público jamás llega a enterarse de este particular, bien que tampoco muestra gran curiosidad por saberlo. Yo creo que los autores, si el público se hubiera tomado la molestia de preguntárselo, con la galantería que les distingue le hubiesen dicho todo lo concerniente al caso. Sigue el drama desarrollándose con gran interés para los Manriques y los Rojas. Parece ser que una hija de Manrique mayor está enamorada perdida de un Rojas; sin duda la niña es romántica y quiere imitar la historia de Capuletos y Montescos, aunque más bien creo que no es la niña sino los autores quienes imitan. Ello es que la chica, de cuyo nombre no puedo acordarme, pero que en el mundo se llama Matilde Díez, anda con una dueña puertas afuera del castillo, mientas rondan aquellas cafeteras o torres, nada menos que dos caballeros, el uno llamado D. Diego y el otro Rojas de apellido; el cual Rojas es tañedor de guzla; una guzla muy bonita, que el Sr. Zamora debió de haber comprado en las ferias en calidad de guitarrillo. El Sr. Zamora, dicho sea entre paréntesis, no sólo se excedió a sí mismo, sino que excedió al Sr. Parreño con plumas y todo, que es cuanto exceso se puede dar. Ea, ya estamos en la habitación de la doncella en cabellos: no hay que asustarse; cierto es que en el camarín de la dama entran dos hombres, uno por un balcón y otro por una puerta excusada y practicable, que hay siempre en los castillos de los teatros para tales ocasiones, y para tales poetas que sin puertas excusadas y practicables no aciertan a dar paso: decía que no había que asustarse a pesar de estas entradas con escalamiento; ni la hija de —145→ Manrique es capaz de faltar a su honor, ni los autores hombres que olviden las conveniencias de la moral; así que los galanes entran y salen a la manera que los rayos del sol pasan por un cristal sin romperlo ni mancharlo, y no de otro modo que el Espíritu Santo encarnó en las puras entrañas de María Santísima.- Pero esto, que es tan claro para el Padre Astete, les parece un poco turbio a los Manriques, padre e hijo, y se empeñan en casar a su hija y hermana

respectivamente... ¿con quién?, con D. Diego, precisamente el galán desdeñado. No, y lo que es casar, la casan.

Don Diego, bueno será que Vds. le conozcan, es el mayor galopín que come a manteles: por ganar una apuesta inverosímil, hecha con una cortesana imprudentemente, se cuela en casa de los Manriques, como D. Juan Tenorio en casa de la novia de D. Luis Mejía, solamente que se cuela en mucho peores versos: única circunstancia atenuante para tamaña villanía es en D. Juan su rico lenguaje; pero D. Diego no se anda con retóricas y entra de rondón. Y no sólo comete esta felonía, sino que luego aprovecha infamemente una serie de circunstancias fortuitas para ganar la mano de la niña, que sabe que no le quiere, ni le puede querer siendo tan redomado tunante. (Luego ya veremos que sí le llega a querer, a consecuencia de haber acuchillado el D. Diego a los moros.)- En el segundo acto D. Diego es frontero de Baeza, como consta de un documento oficial escrito en verso y en fabla antigua por D. Enrique el Doliente, de quien no conocía yo decretos rimados: debía ser cosa divertida una oficina de Estado en aquellos tiempos; cualquiera diría que eran ya entonces los empleados actuales de Gobernación y Hacienda funcionarios públicos. Lo que a mí me choca más en ese *instrumento* es la *fabla*; ¿por qué el rey usa el castellano antiguo y los demás el castellano moderno? Otra de las preguntas que el público no ha querido hacer a los autores y que se quedará sin satisfacer.- Debo advertir a Vds., que si siguen profesando odio y mala voluntad a don Diego, están muy equivocados: D. Diego es ya muy otro hombre; mientras estuvo en la oposición, anda con Dios, pero ahora que es funcionario público, se ha hecho hombre de gobierno, y ya no piensa más que en comerse ilegales crudos, moros quiero decir. Rojas, alias Zamora, asiste a una cita en casa de D. Diego, que sin duda, para que se le haga la boca —146→ agua y le crezcan los dientes de envidia, le recibe a presencia de su mujer, que es, como Vds. recordarán, la novia que le birló de la manera más infame y traidora. Pero, además de esto, la saca a bailar, es decir, la manda que cante, como los paradisiacos al Sr. Robles cuando no les gusta un tenor.- Rojas está que se le llevan los demonios, y para abreviar, se pasa al moro; que, eso sí, en este

drama todos son unos cumplidos caballeros: de paso roba a la mujer de D. Diego... pero no teman Vds. tampoco, porque si hemos de creer a la señora *frontera de Baeza*, y si la creemos por el qué dirán, todo pasó esta vez como la otra, sin romperse ni mancharse

Su castidad, virginidad más santa

que la primera castidad del cielo.

Estos versos no son del drama, sino de Campoamor, no confundir. Mientras moros y cristianos se cascan las liendres extramuros de Baeza, la señora de la casa se entrega a psicologías eróticas, y siente nacer de súbito con toda la premura que exige lo avanzado de la hora, una pasión *atroz* por su esposo y señor; pasión muy conforme a las buenas costumbres y de ejemplo edificante. Pero, *muerto el frontero de Baeza, el amor al*... quiero decir que D. Diego vuelve mal ferido de la refriega y se muere en unas quintillas muy medianas (creo que son quintillas, aunque no lo juraría).

También Rojas ha pasado a mejor vida en aquella reñidísima batalla: de modo que en este drama *no muere el inocente*, que es lo que les gusta a mi patrona y al revistero de *El Siglo Futuro*. Mueren, y está muy bien hecho, dos pícaros, y los dos mueren de puñalada de pícaro: porque no hay que olvidar que D. Diego fue también un tunante, aunque se arrepintió en cuanto llegó al poder. Los Manriques, que son la inocencia andando, no se mueren durante la representación; pero si la obra tuviera epílogo, de fijo los veríamos en un apoteosis (muy mala por ser del teatro Español) subir, mediante sendas cuerdas de esparto, al limbo de los niños.- En cuanto a la señora de D. Diego es probable que se haya vuelto a casar con cualquier otro matamoros, pues su amor es tan patriotero como voluble.- Para concluir, suplico a los comparsas que sean más consecuentes con sus barbas; tal infanzón hubo que se fue a batallar con un bigote más largo que el de Víctor

Manuel y a la media hora volvió lampiño.- Estos pormenores —147→ deben cuidarse, más que nunca, en esta clase de obras que dejan al espectador vagar sobrado para fijarse en las menudencias de la representación, a falta de mayor interés en otra parte.- Lector, si tienes novia, y en vez de atender a la escena deseas que atienda a tus miradas, pide a Dios (o a Retes y Echevarría) muchos dramas como *El frontero de Baeza*.- Histórico: yo oí en un palco, mientras los moros tomaban a Baeza, estas palabras significativas: «¿Pero, hombre, ha visto V. qué tiempo?».- Estos dramas me gustan a mí; tranquilos, y sobre todo morales.

—[148]→ —[149]→

# El Casino

(Cavestany)

Yo no lo he dicho, como dicen en *El Dominó azul*. Bien sabía que era el Sr. Cavestany el autor de *El Casino*; pero creí de mi obligación ocultar el nombre del poeta, ya que el público no había manifestado deseos de saberlo oficialmente. Pero toda vez que otros colegas han tirado de la manta, no llevaré más lejos mis escrúpulos. Ahora bien; siendo la obra estrenada hace días en Apolo original del Sr. Cavestany, es necesario, en honor al autor, decir algo de su aparición efímera.

Hasta la presente no había yo tenido ocasión de examinar obra alguna del joven poeta; había oído muchos rumores relativos a la originalidad más o menos absoluta de *El esclavo de su culpa*, pero no quise intervenir en el asunto (aunque digan los redactores de *El Domingo* que me gusta meterme en todo) por falta de prueba plena. La cuestión estaba puesta, por culpa de los amigos impertinentes, en un terreno que ofrecía grandes peligros para la fama del precoz poeta. ¿Era o no lo que se llama un genio el Sr. Cavestany? Los revendedores, a juzgar por el precio de las butacas, habían resuelto la dificultad: tres duros costaba una butaca para ver El Casino desde ella; no cabía duda de que el Sr. Cavestany era un genio. Mejor -decía yo para mí, tentándome el bolsillo que había quedado para pocos genios-; precisamente me encantan los monstruos; vamos a ver este, que aun en este caso es mucho más barato que el Sr. Cánovas.

—150→

No sólo eran los revendedores los que anunciaban la venida del Mesías, como los pastores de Belem; también el señor Revilla parecía un pastor de Belem anunciando en el Sr. Cavestany al poeta que había de restaurar, en compañía del señor Sánchez de Castro, este pobre teatro español que el señor Echegaray estaba echando a perder.

En fin, que se levantó el telón y unos cuantos actores de cuarta fila comenzaron a decir tonterías; pero exprofeso para que el público supiera que en los casinos se dicen también tonterías, y no sólo en los ateneos y revistas de periódicos. Ello era que se estaba preparando un baile, y ya se sabe, las señoras son curiosas, y no podían faltar; sobre que si faltaran, no podría el Sr. Cavestany *desenvolver* la acción, que ojalá no la hubiera desenvuelto, o *developpé*, que diría Asmodeo. El señor conde y la señora condesa, ex-costurera, se cuentan en el casino sus respectivas historias; hacen alarde de la mutua gratitud que se deben, y entre ripio y ripio se les pasa el tiempo. Lorenzo conferencia en el casino con su señora madre, y se despide hasta el valle de Josafat.

Cualquiera dice que son dos culpables amantes, y no madre e hijo; pero al Sr. Cavestany le conviene que parezca lo que no es, para que luego el público se entere de quién es el verdadero padre de Lorenzo en el momento solemne de estar pegándole su señor hijo una solemne bofetada, con el plausible motivo de haber infamado a su señora madre el susodicho papá. Aquí el público debería empezar a sentir el calor de humanidad y a batir palmas; pero el telón desciende sin que se tome muy a pechos aquel ultraje que sacó de su cabeza el Sr. Cavestany, no con el propósito de desacreditar a la honrosa clase de los padres de sus hijos, sino con el fin honesto de enternecer a los corazones píos y cosechar inmarcesibles laureles.

En el segundo acto, Gaspar, que es el que recogió la bofetada *in partibus infidelium* que le regaló su señor hijo, reitera sus ofensivas afirmaciones respecto del honor de la mujer en quien hubo al galancete que hubo de darle la bofetada.

Esta es ocasión de decir que Gaspar es un ateo de tomo y lomo, escéptico, burlador de virtudes callejeras, y que por una apuesta de casino deshonra a una muchacha, engañándola con promesa de casamiento. Lo cual que, como dice la ex-costurera —151→ delicadamente, ella se entregó porque los papeles estaban para llegar de un momento a otro. Olvidó aquello de no firmes carta que no leas.

Pero Gaspar se convence al cabo de lo que el público sabe desde el principio; a saber: de que él es un tunante de baja estofa, sin pizca de interés, repulsivo y digno de morir de mala muerte y de malas quintillas. En efecto, así como otros se envenenan con fósforos de Cascante por haber perdido el seso, Gaspar, que no tuvo seso en toda la vida a pesar de su escepticismo, lo cual les pasa a muchos escépticos, que porque lo son o lo aparentan se creen más listos que Cardona, digo que Gaspar deslíe en un pliego de papel medio cuartillo de quintillas, se las toma y revienta, cumpliendo las leyes de la química orgánica y poética.

El conde perdona a su esposa la ex-costurera y al hijo de sus entrañas (es decir, de las entrañas de su esposa); y el fruto prohibido que vivió de contrabando hasta la sazón, y más quemado que un sargento de reclutas, se va a Ultramar con un empleo en ferro-carriles que le da el Sr. Cavestany, quien sin duda tendrá buenas relaciones ahora que mandan los suyos. La condesa se queda convencida de que es una Lucrecia que ha perdido los papeles, y resulta, en fin, que la culpa de todo la tenía... el casino. Porque lo que dice el Sr. Cavestany, *si no hubiera toros, ¿habría toreros?*, o de otro modo: si no hubiera casinos, ¿se harían en los casinos apuestas en que se juega la honra de una mujer?

Claro que no: podrían hacerse esas mismas apuestas en otra parte, corriente; pero ya no sería en los casinos, y esta es la moral de la comedia del Sr. Cavestany.

Y a propósito de apuestas, no estaría de más que el Sr. Cavestany escribiese alguna tragedia para tratar eso de las apuestas políticas, que convierten en un *sport* el hipódromo de la vida pública de los conservadores, como si dijéramos.

El Sr. Cavestany, no sólo ha demostrado que es malo apostar, sino que es retemalo calentarle la cabeza a un muchacho que hace un ensayo dramático digno de aprecio, para tener que darle luego una lección muy dura que podrá aprovechar el joven en lo porvenir, pero que por de pronto tiene que ser muy dolorosa para el amor propio,

quizá excitado en demasía por los aplausos excesivos y los vaticinios imprudentes.

—[152]→ —[153]→

# Soledad

(Blasco)

Ya he tenido el honor de quejarme otras veces de la misma desgracia: el pueblo es tan infeliz, que la ciencia del pan, la economía, revuelve contra él sus dogmas; la política *gubernamental* le deja en la ignorancia y en tutela desdeñosa; y, por último, la literatura le entrega al género cursi para que se le ponga en ridículo.

Esto último no sucede en todas partes; algunas literaturas extranjeras poseen obras de primer orden, en que se defiende la causa del pueblo con profundo talento y arte admirable; pero en España ningún autor de verdadero mérito ha consagrado hasta ahora su atención y sus obras al mísero populacho.

Preciso es reconocer que el empeño ofrece en todas partes grandes dificultades, y aquí tal vez más que en otros países, porque la plebe tiene, por lo común, muy malas formas, y el fondo bueno que puede existir en sus instintos, en sus costumbres, está casi siempre cubierto de espesas capas que la pulcritud menos refinada repugna, y no sin motivo. Por de pronto es necesario, para pintar con verosimilitud esa vida triste de la muchedumbre, navegar en pleno realismo; y escritor que se calce el coturno y escriba con quirotecas, para no manchar el castísimo bulto, no sirve para retratar al pueblo.

Si en el arte lo más meritorio, pero lo más arduo, es hacer trasparente la forma, de tal suerte que, como decía un estético —154→ alemán, sea a manera de fanal límpido que deje pasar la luz de dentro, ¿qué obstáculos no encontrará el artista para lograr tal propósito, cuando la forma en que trabaja es tan rebelde a todo pulimento?

Quizás los rasgos más felices de las obras artísticas en que se

quiere reflejar los elementos de belleza que existen en esa vida de los pobres, pertenecen más bien *al sublime* que a la belleza propiamente tal; es decir, que más veces se ha conseguido conmover presentando el contraste de la apariencia ruda y del fondo poético, en este género de obras, por rasgos de verdadera sublimidad, que puliendo y alambicando y suavizando la corteza dura para que se hiciera trasparente y dejase ver el contenido bello. La preferencia del procedimiento indicado, tiene además la ventaja, muy digna de atención, de responder mejor a la verdad y a la justicia. Si idealizáis las clases bajas, como hizo la Égloga con los pastores, o como está haciendo la literatura *azul* de nuestros días, faltáis a la verdad, porque el pueblo, por desgracia y por culpas en mayor parte ajenas, no es sino zafio, materialista, torpe, a lo menos en la apariencia, en la forma, en lo que se ve primero. Lo bueno, lo mucho bueno que en él existe, no se revela mintiendo primores y lindezas espirituales, sino estudiando, profundizando su modo de vida, el medio en que se encuentra; y esto ofrece dificultades, que muy pocos vencen. Además, decía, con ese falso idealismo se falta a la justicia; porque si el pueblo que sufre hambre y sed y está desnudo tiene en su alma todos esos tesoros de platonismo que le hacen mirar como cosa baladí las miserias de la vida, las clases ricas estarán en su derecho, si no le compadecen ni alivian; porque esa santa resignación, esos celestiales deliquios son más dignos de envidia que los trenes de un duque y que las arcas de un banquero. La justicia está en decir la verdad, en pintar a Kalibán como es, como le han hecho. Ese pueblo que duerme a la intemperie, que vive en una ignorancia muy parecida a la del salvaje, ¿cómo ha de tener en su seno muchachas que parecen discípulas de Pitágoras, y que después de anunciar *La Correspondencia*, *El Diario*, recitan, casi en griego, los *versos de oro* o el Fedon de Platón? Estas revendedoras de periódicos ¿no se parecen a aquellas pastoras que D. Quijote encontró en una Arcadia imitada?

—155→

El que ama al pueblo de veras, y ha vivido cerca de él, y le comprende, y adivina, a través de tanta miseria, sus grandezas, y

quiere reivindicar sus derechos, no le pinta de tal modo, sino que, sin atenuar sus vicios, su degradación, señala el origen de tales males, y enseña al mundo la llaga (aunque se tapen los ojos y las narices los clásicos de pega) para que el mundo se asuste y se horrorice de su obra.

Todas estas filosofías irían con el Sr. Blasco, si no fuera porque, inconsecuente hasta en lo malo, cae en lo peor. Soledad en el primer acto pertenece a una casta de sílfides de alcantarilla que andan entre podredumbre y entre inmundicias, y que, sin embargo, como si fueran rayos de sol, lo tocan todo sin mancharse; pero después Soledad degenera en una cursi de sentimentalismo con tostada, algo más liviana y egoísta de lo que el autor se propusiera; y por último... Soledad resulta hija natural de un duque, con lo que se viene abajo todo el edificio de trascendentalismo que había levantado el autor sobre el aire. Al fin de la obra el poeta dice que no se propone demostrar más sino que lo mejor es «abandonarse a los primeros impulsos». ¿Y para decir semejante absurdo hacía falta tanta populachería y poner mal a Cataluña con Castilla la Nueva? Si lo mejor es abandonarse a los primeros impulsos, bien hizo aquel desalmado pirata callejero en dejar a Soledad en medio del arroyo, y bien hizo la mamá del poeta canijo, en empeñarse, llevada por el primer impulso... Pero dejemos esto del impulso, que es demasiado fuerte para que necesite comentarios. Volvamos a Soledad; el autor ha querido pintar un ángel de plazuela, intento digno de censura, como he dicho; pero ¡si al fin lo hubiera conseguido! Nada de eso; desde el segundo acto Soledad se inclina a hablar bien de las que la protegen y mal de los que contrarían sus planes ambiciosos: porque el señorito cuando ella va a barrer el cuarto o cosa así, la da un beso y otro, y otro (cosa que ella recibe con sobrado agradecimiento), ya se figura que ha de casarse con ella y se desvergüenza con todos los que se oponen a esta santa misión a que Dios la llama. Si el duque, no se sabe por qué, le dice en un momento de buen humor: «yo te daré miles de pesos», la niña ya dispone de los millones del duque como los carlistas del dinero de San Pedro; y por último, lo peor que hace Soledad es resultar hija del duque, caída horrenda —156→ que pone la comedia

seria del Sr. Blasco a la altura del teatro Guignault.

El poeta, otro personaje, es una especie de *Soledad* macho.

Él es un bendito, eso sí; con un corazón de oro, espiritualista hasta las cachas, y por fin *no comprendido*; pero pide dinero prestado para irse a baños y luego, no lo paga ni a tiros. (Por cierto que Soledad en un *rasgo* de abnegación hace pedazos el documento que acredita la deuda: ¡qué heroísmo!, ¡no dejar al ser *querido* que pague sus trampas!)

Después su mamá -la del poeta- le da un billete de 4.000 reales, y el joven, en un arranque de lirismo, lo juega a un caballo de bastos, v. g. El suicidio era inminente. El muchacho vuelve a la escena diciendo: «todo lo perdí: el amor de mi madre, el dinero, etc.». No quiere decir que haya jugado el amor de su madre, aunque eso se saca del contexto; pero tiene disculpa para explicarse mal un poeta que no tiene un cuarto. El chico estaba muy enamorado de una vecina; pero de un acto a otro se le va aquel cariño y le viene otro: se enamora de Soledad, de la doncella, y para demostrarlo, sirven aquellos besos de que dejo hecha mención. El poeta no es hijo del duque, sino de doña Liboria, la mujer más perdida que ustedes pueden figurarse: delante del sentimental rimador, descúbrense todas las picardías inauditas de aquella infame mujer; pero estos vates tienen corazón para todo, y el hijo ni siquiera para mientes en las fechurías de la madre; tiene más que hacer, va a casarse con la hija del duque. El cual duque es el único tipo que no está mal dibujado, aunque es una caricatura.

La catalana hace reír con sus barbarismos y solecismos, como también el Sr. Blasco, que parece catalán en la mayor parte de sus comedias.

¡Qué forma, Sr. Blasco, qué forma! Ya se sabe: comedia de Blasco sin algún gazapo o sestercio es imposible: los de *Soledad* son abundantísimos; ya he dado a mis lectores una muestra hace pocos días, y no quiero ensañarme con aquellos ripios y desaguisados gramaticales.

No dirá el autor que no he tratado su comedia seria con toda la seriedad propia del caso. He hablado del arte, de lo trascendente, de la verdad, de la justicia, etc., etc. Yo soy así: al son que me tocan bailo.

—[157]→

# Sobre quién viene el castigo

(Cavestany)

Al Sr. Cavestany le han dicho -y de esto no hace ocho días- que había empezado siendo Ayala, y acaba siendo Cavestany. Le han dicho también que ahora iba por el buen camino y que así se hacían las comedias; que no le faltaba más que envejecer para llegar a un pináculo que no sé si será el de la gloria. Otrosí: le han dicho que si había de seguir escribiendo de este modo, mejor haría en retraerse; pero no como las minorías, sino de verdad y para siempre.

El Sr. Cavestany puede repetir aquellos versos de Moratín:

«Cosas pretenden de mí

bien opuestas, en verdad,

mi médico, mis amigos

y los que me quieren mal».

El joven autor, si hace caso de lo que le dicen los periódicos, no va a saber a qué carta quedarse. Yo, por mi parte, no le daría más consejo que el que va indicado en el citado romance:

Mucho burro, muchos baños,

y mucho no trabajar.

Entendámonos: lo de no trabajar se refiere al trabajo que le costará a uno ensartar tanto ripio para que después mueran en boca de estos o los otros actores: por lo demás, el trabajo es la virtud del siglo XIX, como dice Castelar, y el señor —158→ Cavestany, que será hijo de su siglo, como Núñez de Arce, debe trabajar como todo hijo del siglo y de vecino. Yo bien comprendo que hoy en España, por culpa de los conservadores, la juventud se abre camino difícilmente, y que eso de las oposiciones es una trampa, porque todo se da al favor.

Ya que la musa le niega el suyo al Sr. Cavestany, llame a otras puertas, y el día de mañana, o el de pasado, podrá ser director de Hacienda, o de una caja, como su papá, o de Obras públicas; y entonces, ¿quién sabe?, acaso sepa escribir comedias; y si no ahí está el Sr. Garrido, que las escribía cuando era director de ese ramo; verdad que las comedias eran malas, pero el sueldo no dejaba de correr por eso.

En fin, haga el Sr. Cavestany lo que mejor le cuadre, con tal que no vuelva a hacer cosa que se parezca ni con cien leguas a *Sobre quién viene el castigo*.

Ello es, que un Ernesto, que gasta los cuellos muy estrechos, quiere traer una querida a su casa para mayor comodidad; algo parecido a lo que sucede en un drama muy malo y muy traducido que se titula *El banquero*. La señorita encargada del papel de esposa, se opone a las pretensiones del marido, pero con la poca energía que se puede desplegar contra quien es director de escena y empresario, como lo es, en efecto, Morales.

Afortunadamente, no faltó quien haya inventado la pólvora, y el autor, aprovechándose de tan feliz descubrimiento, que cambió la faz del mundo y de su comedia, hace que una hija de Ernesto, que habla más que catorce y abre mucho los brazos, encuentre una carta que el papá dirige a una concubina; carta que, con el susto de un disparo casual, como el de *Don Álvaro o la fuerza del destino* (aquí es la fuerza

del desatino), se le cae al Sr. Morales de las manos en un momento en que, por accidente fatal, no las tiene metidas en los bolsillos. De resultas de lo cual, la niña se va muy bonitamente al lugar de la cita de su papá, que es la casa de un solterón rico, pero que por pasatiempo tiene un oficio muy feo, que Cervantes llamaría por su nombre, pero no yo, que no tengo la autoridad de Cervantes. En la casa de la cita nadie conoce a la niña, porque va tapada, y su mismo padre la toma por su querida a primera vista. Esto es muy natural; lo que no es natural es que la gente que pasa por la calle sea más lince, —159→ y conozca a Elvirita en el aire de familia o en no sé qué; el caso es que la conocen todos los transeúntes y hacen cola a la puerta, como en el *Tanto por ciento*, para contemplar la deshonra de la niña.

El papá reconoce que es un perdido, y el capitán, que es el novio de la niña, lo reconoce también, y se da por convencido, y la niña también lo reconoce, y se cae el telón del segundo acto sobre esta convicción profunda de los personajes. En el acto tercero, el general, que es el abuelo, vuelve del Ministerio y le pregunta a la muchacha a dónde ha ido (el abuelo sospecha, digo yo, que estuvo en Capellanes); la niña no canta por no comprometer a su papá diciéndoselo todo al abuelo, pero cuando entra la mamá ya[29] es otra cosa: declara que el que anda allí en un lío es... su padre. A la madre, que sabía muchas picardías de su esposo, no le coge esta noticia de susto; pero como siempre es bueno en las comedias poner el grito en el cielo para que se apiaden las almas caritativas que no están contaminadas de la venenosa crítica, aquella pobre señora coge el piso segundo con las manos, hasta que, afortunadamente, vuelve el descarriado esposo muy arrepentido, porque su querida se ha fugado con un marqués.

Ya todo iba a arreglarse, cuando a la niña, que lo hace *todo por su padre*, se le ocurre preguntar por el capitán, a la manera que al público se le ocurría antes preguntar por el general. Pues bien; el capitán ha muerto en desafío por defender el honor de Elvira, que andaba en lenguas. A la niña le da el ataque de ordenanza, y Morales dice la moral de la fábula, a saber: que la divina Providencia da palo de ciego, y que unos cardan la lana y otros cobran la fama, y que

siempre los azotes del desencanto son para el escudero.

Con todo eso ha hecho el Sr. Cavestany una comedia que le parece de perlas a D. Peregrín, que es lo peor. Además, la obrita está *esmaltada* de ripios que es una bendición, y tiene pensamientos, como se dice, del tenor siguiente:

Cuando es muy grande el tesoro

tiene disculpa el avaro.

No diría más Harpagón, aunque lo diría mejor. Ahora, si ustedes me crucifican, yo no soy capaz de hablar en serio de este drama cómico, como quieren los redactores de *La Lejía* que se hable. Si yo supiera hacer dramas, le diría a Cavestany —160→ cómo se hacen; pero como no los sé hacer, lo único que le digo es que no se hacen así, y con eso basta.

El Sr. Cavestany necesitaría aprender el A, B, C, del arte; y la misión del revistero, aunque le llamen crítico los mal intencionados, no es enseñar las letras al que no ha de aprender a leer al cabo.

¿Por qué se empeña en hacer comedias el Sr. Cavestany? ¿Las hace su papá, y eso que es director? No; ¿y querrá él ser más autor que el autor de sus días, y por ende casi de sus comedias?

—[161]→

# Trece de Febrero

(Díaz)

# *Prólogo de Clarín*

Fabián, saber pretenderás en vano
si lloro de lo mucho que me río;
quiero ocultar, como insondable arcano,
la opinión que he formado de este lío
escrito en progresista y castellano.

Yo antes era tan llano
como Posada Herrera,
no tenía jamás inconveniente
en decir mi opinión a quien la oyera.
¡Cuántas veces le dije a algún pariente
de algún autor bendito
¡ay!, la verdad entera
acerca del autor y del delito!

Amargos sinsabores cosechando
ahora he cambiado mucho;
mi amigo Sánchez Pérez, que es muy ducho,

me manda ser más blando,

y la lección de la experiencia escucho

y me voy enmendando.

*El trece de Febrero*,

hablando con franqueza

y para ser sincero,

—162→
es un drama sin pies y sin cabeza.

Esto es, en puridad, Fabián amigo,

y cuenta que a ti solo te lo digo.

Pero al público no, pues me enajeno

las voluntades del partido en masa

que hará a Cánovas bueno;

y ¡ay de mí si la pluma se propasa!

Ni siquiera diré que no hubo lleno.

Ahora, escucha, Fabián, lo que allí pasa.

# *Prólogo del drama*

El autor, ambidiestro, de la escena

ventrílocuo, y asombro de las artes,

porque en una vez sola habla en dos partes,

creó su Blanca, y vimos que era buena.

Estaba en su boardilla

cuidando a su papá la pobrecilla

-presidiario de antaño,

un pobre viejo que se muere al paño-.

Allí tabique en medio

mientras muere el anciano sin remedio

si no va a Andalucía,

vive la vizcondesa, que es muy *tía*

y engatusa a Roberto.

Se hacen algo el amor y hablan de un muerto.

Luego el muchacho pasa

de la una a la otra casa

y también enamora
a Blanca, que era toda una señora;
y sin embargo de esto,
Roberto está con el sombrero puesto.
    Mientras habla de amores se le quita;
pero ante unas tremendas calabazas
de aquella señorita,
vuelve Roberto a sus primeras trazas,
y vuelve a ser Roberto
caballero cubierto.
    Blanca, para salir de sus apuros
pide al amante fiel algunos duros,
—163→
y con delicadeza
y gusto extraordinario
le llama ¡millonario!
    (Aquí tienes Fabián el *cómo empieza*.)
*El verdadero amor, si es verdadero,*

*besa al morir la mano que le hiere*;

pero Roberto, aunque de amor se muere,

no quiere dar de balde su dinero.

-A más alta virtud jamás alcanza

hombre de tan poquísima crianza.

Blanca lo vende por su padre todo

y se arroja en el lodo:

son virtudes postizas

esas tan fácilmente *arrojadizas*.

## *Actos 1.º, 2.º, 3.º, etc., etc., etc.*

En el acto primero

ya es Blanca la mujer de un caballero.

¡La sabia Providencia

pone de esta señora en el camino

tan buena conveniencia!

Él no le preguntó de dónde vino;

y así, sin beneficio de inventario

con ella se casó. ¡Fue su destino!,

(el destino ordinario).

Un general -Parreño- viejo adusto

y que tiene el mal gusto

de leer sin cesar

artículos de fondo de Escobar,

hablando a troche y moche

nos hace bostezar toda la noche.

En esto llega Vico,

cada vez más filósofo y más rico.

A Blanca, que compró cual mercancía,

le recuerda la venta; «tú eres mía,

le dice, que lo sepa el mundo entero,

yo soy un caballero»,

—164→

y dicho y hecho, lo refiere todo.

(Hay caballeros que lo son de un modo...)

Como estamos a trece de Febrero

le da un síncope atroz a la Dardalla,

y el pueblo bonachón y alabardero

dispara de entusiasmo la metralla.

¡Oh público sincero

que casi siempre acierta cuando calla!

De resultas de todo lo ocurrido

desafía a Roberto... no el marido,

sino aquel general tan singular

que leía a Escobar.

Ahora el autor dedica todo un acto
a presentarnos con pincel exacto
lo que pasa en un duelo:
¡y son las doce!, ¡oh santa Providencia,
danos de aquel marido la paciencia
y que nos premie el cielo!
Mas al fin la moral queda corriente:
¡no muere en este drama el inocente!

Aprenda Echegaray de estos autores
que valen menos, pero son mejores,
pues su jurisprudencia
siempre funda en justicia la sentencia.
Lo que en el drama me parece un yerro,
es que se muere Vico como un perro.
¿De qué sirven el médico y testigos
que se van hacia el foro
como si fuesen coro?

¿Con que ya no hay amigos para amigos?

En fin, muere el ateo

llamando a Dios a gritos, y *laus Deo*.

Y muerto el perro, ¿se acabó? ¡Gran Dios!

Si aun falta un acto o dos...

¡Tierra! Concluye el drama.

Aquel marido, que por fin se escama,

maldice su consorcio

y reclama *quo ad torum* el divorcio

con voz desentonada,

que viene bien ahora;

—165→
esa voz que Zamora

siempre tiene ensayada.

Como Vico dejó por heredera

a su antigua querida y compañera,

y esta, muy liberal,

traspasa aquella herencia al hospital,

por rasgo tan hermoso
el marido obligado,
a su vez generoso,
la perdona y se queda tan templado.

Y... ¡parece mentira!,
ya no hay más actos, y se acaba el drama,
y el público bosteza y se retira
y se mete en la cama.

## *Epílogo*

Así me dijo Pepe, mi sereno:

-¿Cómo viene tan tarde el señorito?

y yo le respondí de terror lleno:

-¿Sabes lo que ha pasado?

¡Un delito! -¿Un delito?

-Sí, señor, un delito consumado.

-¿Y el juzgado? -¿El juzgado?

¡Ha aplaudido al autor del finiquito!

—[166]→ —[167]→

# El doctor Pértinax

## - I -

El sacerdote se retiraba mohíno; Mónica, la vieja impertinente y beata, quedaba sola junto al lecho de muerte. Sus ojos de lechuza, en que se reverberaba la luz de la mortecina lamparilla, lanzaba miradas como anatemas al rostro cadavérico del doctor Pértinax.

-¡Perro judío, si no fuera por la manda ya iría yo aguantando el olor a azufre que sale de tu cuerpo maldito!... ¡No confesarse ni a la hora de la muerte!...

Este impío monólogo fue interrumpido por un ¡ay!, del moribundo.

-¡Agua! -exclamaba el mísero filósofo.

-¡Vinagre! -contestó la vieja sin moverse de su sitio.

-Mónica, buena Mónica -prosiguió el doctor hablando como pudo-, tú eres la única persona que en la tierra me ha sido fiel... tu conciencia te lo premie... esto se acaba... llegó mi hora, pero no temas...

-No, señor, pierda V. cuidado...

-No temas, la muerte es una apariencia, sólo el egoísmo... individual puede quejarse de la muerte... Yo expiro, es verdad, nada queda de mí... pero la especie permanece... No es sólo eso; mi obra, el producto de mi trabajo, los majuelos del pueblo, mi propiedad, extensión de mi personalidad en la naturaleza, —168→ quedan también; son tuyas, ya lo sabes, pero dame agua.

Mónica vaciló, y ablandándose al cabo, cuanto un pedernal

puede ablandarse, acercó a los labios de su amo no sé qué jarabe, cuya sola virtud era trastornar el juicio del moribundo más y más cada vez.

-Gracias, Mónica, gracias, y adiós, es decir, hasta luego. Queda la especie; tú también desaparecerás, pero no te importe, quedarán la especie y los majuelos, que heredará tu sobrino, o mejor dicho, nuestro hijo, porque esta es la hora de las grandes verdades.

Mónica sonrió, y después, mirando al techo, vio en la oscuridad de arriba la imagen reluciente de un tambor mayor, de grandes bigotes y de gallarda apostura.

-¡No sería mala especie la que saliera de cuerpo enclenque y de tu meollo consumido por las herejías!

Esto pensó la vieja al tiempo mismo que Pértinax entregaba los despojos de su organismo gastado al acervo común de la especie, laboratorio magno de la naturaleza.

Amanecía.

## - II -

Era la hora de las burras de leche: San Pedro frotaba con un paño el aldabón de la puerta del cielo y lo dejaba reluciente como un sol. Claro, como que era el aldabón que limpiaba San Pedro el mismísimo sol que nosotros vemos aparecer todas las mañanas por el Oriente.

El santo portero, de mejor humor que sus colegas de Madrid, cantaba no sé qué aire muy parecido al *ça irá* de los franceses.

-¡Hola!, parece que se madruga -dijo inclinando la cabeza y mirando de hito en hito a un personaje que se le había puesto delante en el umbral de la puerta.

El desconocido no contestó, pero se mordió los labios, que eran

delgados, pálidos y secos.

-¿Sin duda -prosiguió San Pedro-, V. es el sabio que se estaba muriendo esta noche?... ¡Vaya una noche que me ha hecho V. pasar, compadre!... ¡No he pegado ojo en toda ella, esperando que a V. se le antojase llamar, y como tenía órdenes —169→ terminantes de no hacerle a V. aguardar ni un momento!... ¡Poquito respeto que se les tiene a Vds. aquí en el cielo! En fin, bien venido, y pase V.; yo no puedo moverme de aquí, pero no tiene pérdida. Suba V... todo derecho... No hay entresuelo.

El forastero no se movió del umbral, y clavó los ojos pequeños y azules en la venerable calva de San Pedro, que había vuelto la espalda para seguir limpiando el sol.

Era el recién venido, delgado, bajo, de color cetrino, algo afeminado en los movimientos, pulcro en el trato de su persona y sin pelo de barba en todo su rostro. Llevaba la mortaja con elegancia y compostura y medía los ademanes y gestos con académico vigor.

Después de mirar una buena pieza, la obra de San Pedro, dio media vuelta y quiso desandar el camino que sin saber cómo había andado; pero vio que estaba sobre un abismo de oscuridad en que había tinieblas como palpables ruidos de tempestad horrísona, y a intervalos ráfagas de luz cárdena a la manera de la que tienen los relámpagos. No había allí traza de escalera, y la máquina con que medio recordaba que le había subido, tampoco estaba a la vista.

-Caballero -exclamó con voz vibrante y agrio tono-: ¿se puede saber qué es esto?, ¿dónde estoy?, ¿por qué se me ha traído aquí?

-¡Ah!, ¿todavía no se ha movido usted? Me alegro, porque se me había olvidado un pequeño requisito. Y sacando un libro de memorias del bolsillo, mientras mojaba la punta de un lápiz en los labios, preguntó:

-¿Su gracia de usted?

-Yo soy el doctor Pértinax, autor del libro estereotipado en su vigésima edición que se intitula: *Filosofía última*...

San Pedro, que no era listo de mano, sólo había escrito a todo esto Pértinax...

-Bien; ¿Pértinax de qué?

-¿Cómo de qué? ¡Ah!, sí; querrá V. decir ¿de dónde?, así como se dice: Tales de Mileto, Parménides de Elea... Michelet de Berlín...

-Justo, Quijote de la Mancha...

-Escriba V.: Pértinax de Torrelodones.

-Y ahora, ¿podré saber qué farsa es esta?

—170→

-¿Cómo farsa?

-Sí, señor, yo soy víctima de una burla; esto es una comedia; mis enemigos, los de mi oficio, ayudados con los recursos de la industria, con efectos de teatro, exaltando mí imaginación con algún brebaje, han preparado todo esto sin duda; pero no les valdrá el engaño: sobre todas estas apariencias está mi razón, mi razón que protesta con voz potente contra y sobre toda esta farándula; pero no valen carátulas ni relumbrones; que a mí no se me vence con tan grosero ardid, y digo lo que siempre dije, y tengo consignado en la página 315 de la *Filosofía última*... nota b de la subnota *alfa*, a saber: que después de la muerte no debe subsistir el engaño del aparecer, y es hora de que cese el concupiscente querer vivir. *Nolite vivere*, que es sólo cadena de sombras engarzada en deseos, etc., etc. Con que así, una de dos, o yo me he muerto o no me he muerto; si me he muerto, no es posible que yo sea yo, como hace media hora que vivía; y todo esto que delante tengo, como sólo puede ser ante mí, en la representación, no es, porque yo no soy; pero si no me he muerto, y sigo siendo yo, este que fui y soy, es claro que esto que tengo delante, aunque existe en mí

como representación, no es la que mis enemigos quieren que yo crea, sino una farsa indigna tramada para asustarme; pero en vano, porque ¡vive Dios!

Y juró el filósofo como un carretero. Y no fue lo peor que jurase, sino que ponía el grito en el cielo y los que en él estaban comenzaron a despertarse al estrépito, y ya bajaban algunos bienaventurados por las escalonadas nubes, teñidas cuál de gualda, cuál otra de azul marino.

Entretanto San Pedro se apretaba los ijares con entrambas manos por no descoyuntarse con la risa que le sofocaba. Más se irritaba Pértinax con la risa del Santo, y este hubo de suspenderla para aplacarle, si podía, con tales palabras:

-Señor mío, ni aquí hay farsa que valga, ni se trata de engañar a V., sino de darle el cielo que por lo visto ha merecido por buenas obras que yo ignoro: como quiera que sea, tranquilícese y suba, que ya la gente de casa bulle por allí dentro y habrá quien le conduzca donde todo se lo expliquen a su gusto, para que no le quede sombra de duda, que todas se acaban en esta región, donde todo lo que menos brilla es este sol que estoy limpiando.

—171→

-No digo yo que V. quiera engañarme, pues me parece hombre de bien; otros serán los farsantes, y V. sólo un instrumento sin conciencia de lo que hace.

-Yo soy San Pedro...

-A V. le habrán persuadido de que lo es; pero eso no prueba que V. lo sea.

-Caballero, llevo más de 1800 años en la portería...

-Aprensión, prejuicio...

-Qué prejuicio ni qué calabaza -grita el Santo ya incomodado un

tantico-; San Pedro soy y V. un sabio como todos los que de allá nos vienen, tonto de capirote y con muchos humos en la cabeza... La culpa la tiene quien yo me sé, que no se va más despacio en el admitir gente de pluma donde bendita la falta que hace. Y bien dice San Ignacio...

A la sazón apareciose en el portal la majestuosa figura de un venerable anciano, vestido de amplia y blanquísima túnica, el cual mirando con dulces ojos al filósofo colérico le dijo, mientras cogía sus flacas manos con las que él tenía de luz, o por lo menos de algo muy tenue y esplenderoso[31].

-Pértinax, yo soy el solitario de Patmos, ven conmigo a la presencia del Señor; tus pecados te han sido perdonados y tus méritos te levantaron como alas de la tierra triste y llegaste al cielo, y verás al Hijo a la diestra del Padre... El Verbo que se hizo carne.

«Habitó entre nosotros, ya sé la historia; pero señor San Juan, digo y repito que esto es indigno, que reconozco la habilidad de los escenógrafos, pero que la farsa, buena para alucinar a un espíritu vulgar, no sirve contra el autor de la *Filosofía última*». Y el padre filósofo escupía espuma de puro rabiado.

El portal ya estaba lleno de ángeles y querubines, tronos y dominaciones, santos y santas, beatas y beatos y bienaventurados rasos. Hacían corro alrededor del extranjero y escuchaban con sonrisa... de bienaventurados, la sabrosa plática que tenían ya entablada el autor del Apocalipsis y el de la *Filosofía última*. Como San Juan se explicara en términos un tanto metafísicos, fue apaciguándose por poco el furioso pensador, y con el interés de la polémica llegó a olvidar la que él llamaba farsa indigna.

Entre los del corro había dos que se miraban de reojo, como animándose mutuamente a echar su cuarto a espadas. Eran —172→ Santo Tomás y Hegel, que por distintas razones veían con disgusto en el cielo al autor de la *Filosofía última*, obra detestable en su dictamen, esta vez de acuerdo. Por fin, Santo Tomás, terciando el manteo interrumpió al filósofo intruso gritando sin poder contenerse...

-*¡Nego supositum!*

Volviose el doctor Pértinax con altiva dignidad para contestar como se merecía al doctor angélico, el cual después de haberle negado el supuesto se preparaba a anonadarle bajo la fuerza de la *Summa teológica* que al efecto hizo traer de la biblioteca celestial. Diógenes el Cínico que andaba por allí, puesto que se había salvado por los buenos chascarrillos que supo contar en vida, no por otra cosa, Diógenes opinó que la mejor manera de sacar de sus errores al doctor Pértinax, era enseñarle todo el cielo desde la bodega hasta el desván[32]. A esto Santo Tomás apóstol, dijo: -Perfectamente: eso es, ver y creer. Pero su tocayo, el de Aquino, no se dio a partido; insistió en demostrar que la mejor manera de vencer los paralogismos de aquel filósofo era recurrir a la *Summa*. Y dicho y hecho; ya llegaba con cuatro tomos como casas sobre las robustas espaldas una especie de mozo de cordel muy guapo que llamaban por allí Alejandrito, y era efectivamente D. Alejandro Pidal y Mon, tomista de tomo y lomo que estaba en el cielo de temporada y en calidad de corresponsal. Abrió Santo Tomás la *Summa* con mucha prosopopeya y la primer *q* con que topó vínole como pedrada en ojo de boticario. Ya el Santo había juntado el dedo índice con el pulgar en forma de anteojo, y comenzaba a balbucir latines, cuando Pértinax gritó con toda la fuerza de sus pulmones:

-Callen todas las Escolásticas del mundo donde está mi *Filosofía última*; en ella queda demostrado...

-Oiga V., seor filósofo -interrumpió Santa Escolástica, que era una señora muy sabida-; yo no quiero callar, ni es V. quién para venir aquí con esos aires de taco; y lo que yo digo es que ya no hay clases y que aquí entra todo el mundo...

-Señora -exclamó el Santo Job, haciendo una reverencia con una teja que llevaba en la mano y usaba a guisa de cepillo-; —173→ señora, sea todo por Dios, y dejemos que entre el que lo merezca, que todos cabemos bien. Yo creo que mi amigo Diógenes dice bien; este caballero se convencerá de que ha vivido en un error si se le hace ver el Universo y la corte celestial tal como son efectivamente; esto no es

desairar a Santo Tomás, mi buen amigo, Dios me libre de ello; pero, en fin, por mucho que valga la *Summa*, más vale el gran libro de la Naturaleza, como dicen en la tierra, más vale la suma de maravillas que el Señor ha creado; y así, salvo mejor parecer, propongo que se nombre una comisión de nuestro seno que acompañe al doctor Pértinax y le vaya haciendo ver la fábrica de la inmensa arquitectura, como dijo Lope de Vega, a quien siento no ver entre nosotros.

Grandísimo era el respeto que a todos los santos y santas merecía el Santo Job, y así aunque otra le quedaba, el de Aquino tuvo que dar su brazo a torcer, y Pidal volvió con la *Summa* a la biblioteca. Procediose a votación nominal, en la que se empleó mucho tiempo por haber acudido al portalón del cielo más de medio martirologio, y resultaron elegidos de la comisión los señores siguientes: el Santo Job, por aclamación; Diógenes, por mayoría; y Santo Tomás apóstol, por mayoría. Tuvieron votos, Santo Tomás de Aquino, Scoto y Espartero.

El doctor Pértinax accedió a las súplicas de la comisión y consintió en recorrer todas aquellas decoraciones de magia que le podrían meter por los ojos, decía él, pero no por el espíritu.

-Hombre, no sea V. pesado -le decía Santo Tomás, mientras le cosía unas alas en las clavículas para que pudiese acompañarles en el viaje que iban a emprender-. Aquí me tiene V. a mí que me resistía a creer en la Resurrección del Maestro; vi, toqué y creí; V. hará lo mismo...

-Caballero -replicó Pértinax-, V. vivía en tiempos muy diferentes: estaban Vds. entonces en la edad teológica, como dice Comte, y yo he pasado ya todas esas edades y he vivido del lado de acá de la *Crítica de la razón pura* y de la *Filosofía última*; de modo que no creo nada, ni en la madre que me parió; no creo más que esto: en cuanto me se da saberme, soy conscio, pero sin caer en el prejuicio de confundir la representación con la esencia, que es inasequible, esto es, no es —174→ para mí, como conscio, quedando todo lo que de mí (y conmigo todo); sé, en saber que se representa todo (y yo como todo) en puro aparecer, cuya realidad sólo se inquieta el sujeto por conocer,

por nueva representación volitiva y afectiva, representación dañosa, por irracional, y pecado original de la caída; pues deshecha esta apariencia del deseo, nada queda que explorar, ya que ni la voluntad del saber queda.

Sólo el santo Job oyó la última palabra del discurso, y rascándose con la teja la pelada coronilla, respondió:

-La verdad es que son Vds. el diablo para discurrir disparates, y no se ofenda V., porque con esas cosas que tiene metidas en la cabeza o en la representación, como V. quiere, va a costar sudores hacerle ver la realidad tal como es.

-Andando, andando -gritó Diógenes en esto-: a mí me negaban los sofistas el movimiento, y ya saben Vds. cómo se lo demostré: ¡andando, andando!

Y emprendieron el vuelo por el espacio sin fin. ¿Sin fin? Así lo creía Pértinax, que dijo: -¿Piensan Vds. hacerme ver todo el universo?

-Sí, señor -respondió Santo Tomás apóstol (único Santo Tomás de que hablaremos en adelante)-, ese fruto se ve.

-Pero hombre, si el universo (en el aparecer, por supuesto), ¡es infinito! ¿Cómo conciben Vds. el límite del espacio?

-Lo que es concebirlo, mal; pero verlo todos los días lo ve Aristóteles que se da unos paseos atroces con sus discípulos, y por cierto que se queja de que primero se acaba el espacio para pasear que las disputas de sus peripatéticos.

-¿Pero cómo puede ser que el espacio tenga fin? Si hay límite tiene que ser la nada; pero la nada como no es, nada puede limitar, porque lo que limita es, y es algo distinto del ser limitado.

El santo Job, que ya se iba impacientando, le cortó la palabra con estas:

-¡Bueno, bueno!, conversación; más le vale a V. bajar la cabeza

para no tropezar en el techo, que hemos llegado a ese límite del espacio que no se concibe, y si V. da un paso más se rompe la cabeza contra esa nada que niega.

Efectivamente; Pértinax nota que no había más allá; quiso seguir y se hizo un chichón en la cabeza.

—175→

-Pero esto no puedo ser -exclamó, mientras Santo Tomás aplicaba al chichón una moneda de las que llevaban los paganos en su viaje al otro mundo.

No hubo más remedio que volver pie atrás, porque el universo se había acabado. Pero finito y todo, ¡cuán hermoso brillaba el firmamento con sus millones de millones de estrellas!

-¿Qué es aquella claridad deslumbradora que brilla en lo alto, más alta que todas las constelaciones? ¿Es alguna nebulosa desconocida de los astrónomos de la tierra?

-Buena nebulosa te dé Dios -contestó Santo Tomás-, aquella es la Jerusalén celestial, de donde bajamos nosotros precisamente; allí ha disputado V. con mi tocayo, y eso que brilla son las murallas de diamantes que rodean la ciudad de Dios.

-De manera que aquellas maravillas que cuenta Chateaubriand y que yo juzgaba indignas de un hombre serio...

-Son habas contadas, amigo mío. Ahora vamos a descansar en esta estrella que pasa por debajo, que a fe de Diógenes que estoy cansado de tanto ir y venir.

-Señores, yo no estoy presentable -dijo Pértinax-; todavía no me he quitado la mortaja y los habitantes de esa estrella se van a reír de este traje indecoroso...

Los tres *ciceroni* del cielo soltaron la carcajada a un tiempo: Diógenes fue el que exclamó: -Aunque yo le prestara a V. mi linterna

no encontraría V. alma viviente ni en esa estrella ni en estrella alguna de cuantas Dios creó.

-Claro hombre, claro -añadió muy serio Job-; no hay habitantes más que en la tierra; no diga V. locuras.

-¡Eso sí que no lo puedo creer!

-Pues vamos allá -replicó Santo Tomás, a quien ya se le iba subiendo el humo a las narices. Y emprendieron el viaje de estrella en estrella y en pocos minutos habían recorrido toda la vía láctea y los suburbios más lejanos. Nada, no había asomo de vida. No encontraron ni una pulga en tantos y tantos globos como recorrieron. Pértinax estaba horrorizado. -¡Esta es la creación! -exclamó-, ¡qué soledad! ¡A ver, enséñeme V. la tierra, quiero ver esa región privilegiada: por lo que barrunto, debe ser mentira toda la cosmografía moderna, la tierra estará quieta y será centro de toda la bóveda celeste; —176→ y a su alrededor girarán soles y planetas y será la mayor de todas las esferas!...

-Nada de eso -repuso Santo Tomás-; la astronomía no se ha equivocado; la tierra anda alrededor del sol y ya verá V. qué insignificante aparece. Vamos a ver si la encontramos entre todo este garbullo de astros. Búsquela V., santo Job, V. que es cachazudo.

-Allá voy -exclamó el santo del desierto, dando un suspiro y asegurando en las orejas unas gafas-. ¡Es como buscar una aguja en un pajar!... ¡Allí la veo!, ¡allí va!, ¡mírela V., mírela usted qué chiquirritina!, ¡parece un infusorio!

Pértinax vio la tierra y suspiró pensando en Petra y en el fruto de sus filosóficos amores.

-¿Y no hay habitantes más que en esa mota de tierra?

-Nada más.

-¿Y el resto del Universo está vacío?

-Vacío.

-Y entonces ¿para qué sirven tantos y tantos millones de estrellas?

-Para faroles. Son el alumbrado público de la tierra. Y sirven además para cantar alabanzas al Señor. Y sirven de ripio a la poesía. Y no se puede negar que son muy bonitas.

-¡Pero vacío todo!

-¡Vacío!

Pértinax permaneció en los aires un buen rato triste y meditabundo. Se sentía mal. El edificio de la *Última filosofía* amenazaba ruina. Al ver que el Universo era tan distinto de como lo pedía la razón, empezaba a creer en el Universo. Aquella lección brusca de la realidad era el contacto áspero y frío de la materia que necesitaba su espíritu para creer -¡Está todo tan mal arreglado, que acaso sea verdad! -así pensaba el filósofo. De repente se volvió hacia sus compañeros y les preguntó: -¿Existe el infierno?

Los tres suspiraron, hicieron gestos de compasión y respondieron:

-Sí; existe.

-¿Y la condenación, es eterna?

-Eterna.

-¡Solemne injusticia!

-¡Terrible realidad! -respondieron los del cielo a coro.

—177→

Pértinax se pasó la mortaja por la frente. Sudaba filosofía. Iba creyendo que estaba en el otro mundo. Aquella sin razón de todo le convencía. -¿Luego la cosmogonía y la teogonía de mi infancia eran la

verdad?

-Sí; la primera y última filosofía.

-¿Luego no sueño?

-No.

-¡Confesión!, ¡confesión! -gritó llorando el filósofo, y cayó desmayado en los brazos de Diógenes.

Cuando volvió en sí, estaba de rodillas, todo vestido de blanco, en los estrados de Dios, a los pies de la Santísima Trinidad. Lo que más le chocó fue ver efectivamente al Hijo sentado a la diestra de Dios Padre. Como el Espíritu Santo estaba encima, entre cabeza y cabeza, resultaba que el Padre estaba a la izquierda. -No sé si un trono o una dominación, se acercó a Pértinax y le dijo:

-Oye tu sentencia definitiva; y leyó la que sigue:

«Resultando que Pértinax, filósofo, es un pobre de espíritu incapaz de matar un mosquito;

»Resultando que estuvo dando alimentos y carrera por espacio de muchos años a un hijo natural habido por el tambor mayor Roque García en Mónica González, ama de llaves del filósofo;

»Considerando que el hecho de creer Pértinax suyo el hijo de Mónica si quita en parte el mérito a su buena obra, en cambio le eleva a la categoría de mártir y confesor;

»Considerando que todas sus filosofías no han causado más daño que el de abreviar su existencia, que no servía para bendita de Dios la cosa;

»Fallamos que debemos absolver, y absolvemos libremente al procesado, condenando en costas al fiscal Sr. D. Ramón Nocedal y dando por los méritos dichos al filósofo Pértinax la gloria eterna».

Oída la sentencia, Pértinax volvió a desmayarse.

* * *

Cuando despertó se encontró en su lecho. Mónica y un cura estaban a su lado.

-Señor -dijo la bruja-, aquí está el confesor que V. ha pedido... Pértinax se incorporó; pudo sentarse en la cama, y extendiendo —178→ ambas manos, gritó, mirando al confesor con ojos espantados:

-Digo, y repito, que todo es pura representación, y que se ha jugado conmigo una farsa indigna. Y en último caso, podrá ser cierto lo que he visto; pero entonces juro y perjuro que si Dios hizo el mundo, debió haberlo hecho de otro modo.

Y expiró de veras.

No le enterraron en sagrado.



# La familia de León Roch

(Pérez Galdós)

No todo ha de ser acierto y perfección en el movimiento de la ciencia y de la cultura, y bien puede el más entusiasmado partidario de los progresos modernos reconocer los lunares que no han de faltar en la obra humana de los adelantos. Uno de los defectos a que aludo es, en mi opinión humilde, el prurito de las nomenclaturas, de las divisiones y subdivisiones infranqueables que introducen en la ciencia y hasta en la literatura, aun tratadistas que hacen alarde de muy prudentes y reservados, cuando no de escépticos. Dejo, porque no hace al caso directamente, la cuestión de la ciencia en este respecto, y me limito a tratar de las divisiones y clasificaciones en materia literaria: pues bien, en academias, libros y hasta críticas de periódico suelen ser víctimas los míseros autores de este sistema parcelario. Tal crítico, a quien en su vida se le ha ocurrido tener razón, aplicando el *nonius* de sus abstractas cavilosidades a la obra del ingenio, la encuentra inconmensurable, y en este caso no transige con las más patentes bellezas. Aquí nos hemos reído mucho de la antigua retórica, que tenía una casuística para el arte; pero, en mi opinión, no serán menos ridículas, andando los tiempos, estas divisiones y subdivisiones de géneros y *subgéneros*, que son como casillas estadísticas, a que ha de sujetar el artista el vuelo de su fantasía. El día en que la verdadera ciencia de la literatura sea conocida, se podrá legítimamente determinar cuáles la natural distinción —180→ de género; pero hoy que tal ciencia no existe (y ningún espíritu serio y sincero dirá otra cosa) exigen, la verdad, la justicia y hasta el buen gusto, cierto latitudinarismo en la crítica respecto al fin y límites de las obras de arte; y a falta de domas evidentes, gran poder de intuición, estudio prolijo y reflexivo de los modelos que, sin degenerar en empirismo sistemático, si vale hablar así, se aparte de la abstracción seca y fría, nociva en todo, pero más que en nada en materia estética.

Para muchos, que trabajan en una reacción, en su principio provechosa, contra el *utilitarismo* en el arte, es mancha que afea no poco la obra bella, la tendencia del autor a demostrar -cómo el arte puede y hasta dónde puede- determinadas afirmaciones de un orden cualquiera: dicho esto así, y hablando en seguida del fin propio del arte y de su actividad, etc., etc., parece como que no hay nada que oponer, y que los poetas y demás artistas deben huir para siempre de toda *tendencia* en sus obras.

Y con todo, la experiencia nos enseña que el público de nuestros días, si aplaude las obras no tendenciosas cuando son bellas, más aplaude las que además *entrañan un grave problema social*, como dicen los redactores filósofos de *La Correspondencia*. Ejemplo, el mismo Sr. Pérez Galdós: mientras escribió sus *Episodios nacionales*, en que el público, aunque tal vez la hubiera, no advirtió tendencia alguna de enseñanza, sino pura novela descriptiva, no obtuvo todo el buen éxito de que vio después coronados sus esfuerzos cuando se publicó *Doña Perfecta* y *Gloria*.

Esta experiencia a que aludo, que es así, y de la cual pudiera citar infinitos ejemplos, ¿no podrá manifestarnos su razón suficiente? Creo que sí. El público en general vive en un estado de cultura muy inferior al que han alcanzado algunos privilegiados: si a tal pensador no le hace falta, para entrar en especulaciones purísimas y abismarse en ellas, el atractivo del arte, y antes lo que en él ha de haber de sensible e individual le estorba y retarda en el camino, no sucede lo mismo al pueblo todo, ni aun a muchos que pasan por hombres ilustrados y lo son a su modo: esta mayoría considerable del público sin este señuelo de la poesía no penetra voluntariamente en ciertas regiones del pensamiento; pero con el arte, sí, entra, y en —181→ gustando aquella regalada ambrosía de las ideas más altas, al tratar con las *madres* goza lo que no soñó fuera de aquella misteriosa morada de que vivía tan cerca sin saberlo; y lo que allí ve y comprende, lo reputa por lo más bello y admirable, y atribuye al artista todo el valor de sus puras emociones, de aquellas reflexiones tan nuevas y tan profundas que mejoran su espíritu, lo levantan y depuran.

A esto se dirá: es que el arte, sólo por ser arte, obra esas maravillas sin necesidad de ser *tendencioso*. Y entonces replico: pues el arte, que presentándome bellezas sensibles me eleva a esas regiones y me hace sentir mucho y con pureza, pensar con rectitud y profundidad, o querer con energía y desinterés, a ese arte es al que yo llamo *tendencioso* cuando concreta a determinado propósito este poder que tiene sobre mi espíritu. El arte que fuese a este fin útil por otros caminos, con disertaciones abstractas, o aun sin ser abstractas, de forma didáctica puramente, no merece el nombre de arte, y por eso muchos libros que se llaman tendenciosos, no lo son dentro de la esfera artística.

Las novelas contemporáneas del Sr. Pérez Galdós son tendenciosas, sí, pero no se *plantea en ellas tal o cual problema social*, como suele decir la gacetilla, sino que como son copia artística de la realidad, es decir, copia hecha con reflexión, no de pedazos inconexos, sino de relaciones que abarcan una finalidad, sin lo cual no serían bellas, encierran profunda enseñanza, ni más ni menos, como la realidad misma que también la encierra, para el que sabe ver, para el que encuentra la relación de finalidad y otras de razón entre los sucesos y los sucesos, los objetos y los objetos.

Así como de la vida real unos sacan más enseñanza que otros, de las novelas, que deben ser copia de la vida real, pero no fragmentaria, sino de lo orgánico que hay en ella, unos sacan también más enseñanza que otros, y el novelista cumple con su cometido cuando de su obra se puede obtener -por quien pueda- lecciones de que otros no tienen, ni acaso necesidad. ¿Quién duda que del *Quijote* ha obtenido más lecciones, más experiencias el siglo XIX que el siglo en que se escribió? Shakspeare no decía al alma de Voltaire lo que dice al espíritu sagaz de Henri Taine; y de fijo que la lectura de *La familia de León Roch* no suscitó en el pensamiento del —182→ cura de mi pueblo las reflexiones que pudiera hacer brotar del espíritu de algún Luis Gonzaga, de algún joven místico de puro corazón y de escogida inteligencia. En este sentido, ¿cómo no han de tener enseñanza las obras buenas, las que son reflejo artístico de la vida? Así

es que en mi humilde juicio el ilustre novelista español, lejos de ir por mal camino en sus novelas contemporáneas, sigue el que más conviene, especialmente ahora; el que le dará más laureles y al público más provecho.

Se trata de la primera parte de una novela que tendrá tres o cuatro: el que haya creído que el asunto de esta obra es el problema del conflicto religioso, se equivoca, o a lo menos no juzga con toda exactitud. León Roch y María Egipciaca, luchan, dentro del lazo que les une, por disidencias religiosas, mejor, por culpa del espíritu intolerante, seco y ciego del fanatismo; es verdad, pero si hasta aquí llega el desarrollo de la novela en la primera parte, las consecuencias del conflicto que son las que se van a ver en el resto de la obra, forman su propio asunto, y por el primer tomo no es posible juzgar del conjunto ni de la idea principal.

Si olvidáramos esto podríamos creer que el escaso movimiento que se nota en la primera parte era defecto capital de la novela, mientras no es más que una manera de exposición, que han usado otros notables novelistas: Víctor Hugo, por ejemplo, en los *Trabajadores del Mar*, en el *Hombre que ríe* y tal vez en los *Miserables*. Pero si falta movimiento, y esto cabe en una exposición, no falta interés que no debe faltar nunca desde los primeros renglones.

León Roch interesa desde que aparece, no por la energía de su carácter, ni por la inflexibilidad de sus resoluciones, ni por la grandeza de su talento, sino por su propósito de formar una familia a imagen y semejanza de aquel noble anhelo de su corazón, que tan bien nos describe el autor. León Roch no es el filósofo estoico, ni el asceta laico, de voluntad de hierro que va al cumplimiento de su destino por la línea recta imperturbable; es libre pensador, pero no es filósofo; ha dejado de creer en la religión cristiana, y no ha sustituido a la antigua Iglesia ninguna arquitectónica teológica; pero cree tener derecho, aun en medio de sus vacilaciones y debilidades, a la paz del hogar, al natural dominio, legítimo en ciertos límites, del —183→ esposo sobre el espíritu de la familia propia. No es León el varón

perfecto, el Mesías de estos nuevos judíos que esperamos al *hombre nuevo*; gran novela podría hacer un autor como Galdós con semejante carácter; pero esta vez no ha sido ese su asunto; tal vez León Roch no es siquiera el principal personaje de la obra de que se trata.

Lo que ha dado en llamarse el *problema religioso*, no sólo tiene importancia imponderable como tal problema religioso, sino que es digno de atención especial por las relaciones que mantiene con todo lo que en la vida nos interesa: por esta razón, aun los espíritus menos inclinados a meditar los misterios de ultratumba, se preocupan con la materia religiosa, que sin que nadie pueda estorbarlo, influye en todo, y al más despreocupado *sprit-fort* puede hacerle víctima de su poder tiránico. León Roch, decía más arriba, no es un filósofo; si ha dejado de creer lo que le enseñaron en los primeros años, fue porque encontró aquella antinomia insoluble entre la aritmética y el catecismo de que nos habla Heine; mas, por desgracia, León, como tantos otros, no ha construido para su conciencia una dogmática, no tiene para cada afirmación atrevida de la Iglesia otra afirmación que oponer. Pero esto no es por culpa suya; y sin necesidad de saber a punto fijo lo que pasa de tejas arriba, se cree con derecho, y de esto está seguro, a buscar una felicidad honesta, la del hogar tranquilo, en el cual se cumple ese idilio que el mismo cristianismo describe con tanta perfección; unión de los cuerpos y de las almas, dulce concordia en esta vida, que es a la vez un sagrado compromiso para la eternidad. María Egipciaca es la compañera que escoge el pobre sabio para realizar sus legítimos ensueños. La novela comienza con una carta de María a León; en esa carta, que cada cual quisiera para sí y bienaventurados los que hayan recibido alguna semejante, se revela un espíritu sencillo y noble, una ignorancia que suele acompañar a la inocencia y que parece que participa de sus encantos: ya en esa carta hay alguna nubecilla preñada de rayos, en realidad; pero como se ve de lejos y el sol la baña con su luz, parece un ramillete de flores en el jardín del cielo.

María llega a ser la esposa de León. La religión de la esposa debiera ser una garantía de que el matrimonio iba a realizar las

aspiraciones de León. ¿Por qué se casan los esposos? ¿Para —184→ saciar el sensual apetito? ¿Para fines puramente materiales? No por cierto, nos dice la Iglesia. «No[33] os es lícito emborracharos con vuestro propio vino», ha dicho un santo; la concupiscencia no desaparece con la bendición del sacerdote, es preciso que la unión sea honesta, espiritual el vínculo. Esto quiere la Iglesia y esto quiere León; perfecto acuerdo. Pero... la Iglesia tiene ideales que contradicen esos buenos propósitos. La mujer que cumpla como buena católica; la que tenga, como María Egipciaca, los gérmenes del misticismo y aspire a una práctica seria y lógica de las doctrinas creídas, tenderá al ascetismo; por *su Dios* (es decir, por una idea) dejará todo lo que no sea Dios, es decir, lo que ella se figura que es Dios, y sacrificará al esposo -porque todos los maridos son finitos y perecederos-, se perderá en las nubes ascendiendo de una en otra morada mística, y hará imposible aquella unión espiritual que la misma Iglesia juzga indispensable en el matrimonio. Todo esto, que es inflexiblemente lógico, se presenta en la novela de Pérez Galdós con la fuerza de convicción y persuasión que tienen la realidad y el arte. Ya se ha advertido en otras obras de nuestro novelista, que los personajes que representan el error son puro instrumento suyo, y sin dejar de tener interés sumo, vienen a ser como premisas de un silogismo, o como miembros de una ecuación, no porque les falte espontaneidad, movimiento y vida, sino porque en todo eso no interviene el factor de la casualidad y de lo fenomenal, no sobreviene el azar de las contingencias ni las influencias encontradas de caracteres y temperamentos; todo se explica por la idea, por la fuerza originaria del error creído, amado y practicado. De la María Egipciaca que se revela como divina aparición en *la carta*, bien puede sacar la religión al uso la mujer vestida de paño pardo, que es luego el tormento del mísero León. Las mismas cualidades de María, que pudieran hacer esperar de ella una mujer dócil, capaz de comprender verdades a fuerza de amar, de intimar con el sabio por querer mucho al hombre, esas mismas cualidades, minada el alma inocente por la zapa de confesionario, se convierten en enemigos. El sacerdote siembra en el espíritu dócil lo absoluto, es decir, lo absoluto al revés, el error absoluto; que aunque no lo hay, según dicen, no encuentro

mejor nombre para esa doctrina que quiere unión de los espíritus y comienza por colocar en medio el abismo infinito.

—185→

El terror trágico de esos absurdos aparece con más efecto cuando se les deja en toda su pureza: María Egipciaca aún vive ligada a la tierra; pero su hermano, Luis Gonzaga, aspira al error infinito de dejar su propia naturaleza por una abstracción soñada. ¡Y dicen los escolásticos que no cabe sublimidad en el mal! Bien sublime es el asceta de tan pocos años que muere de consunción, como la dama de las camelias, con la flor de su pasión en las mejillas, enamorado de cavilosidades suyas, con la misma fuerza que pudiera amar a una mujer o a una causa grande, real, noble y legítima. Verdad es que el egoísmo que acompaña siempre a todo pesimismo y a todo misticismo, quita no poco de su grandeza a la pasión de Luis Gonzaga; pero aún le queda lo que basta para sumergirnos en profunda meditación dolorosa. Porque, crean los neos, que está muy por encima de sus creencias, de sus costumbres y hasta de sus facultades sensitivas, ese gran misticismo que es de todas las religiones, que puede existir también fuera de confesión determinada, y que siendo el error más funesto que pudiera enseñorearse de la tierra, tiene tal sublimidad que arrebata, y por algunos de sus limbos se acerca tanto a ciertas profundas verdades, que a veces deslumbra. El señor Pérez Galdós ha sabido tocar tan difícil materia con todo el arte que requería, y en cierto sentido, son los capítulos que consagra a Luis de Gonzaga, lo más grande y admirable que hasta hoy ha salido de su pluma. Fácil es leer y admirar la propiedad de aquellas místicas lucubraciones; ¡pero cuán difícil escribirlas de tal suerte! Mucho más difícil porque el señor Pérez Galdós no es un místico y ha llegado a tanta propiedad, no por exaltación como llegaron muchos místicos, sino a fuerza de ingenio. Y después de todo, cuando se trata de esas cosas de allá arriba ¡seduce tanto creer! Sólo hay una cosa más sublime: estudiar la verdad y huir de los ensueños como si fueran tentaciones. León Roch, que escucha entre la espesura las frases místicas de Luis, oyendo hablar tanto del cielo mira a las estrellas, y las mira como un pagano, con un profundo

sentimiento que no es espiritual puramente, ni es groseramente material, que es, en fin, humano y poético. Lector, cuando leas esta novela (cuando la leas otra vez si la has leído), compara las visiones de Luis con las *astronomías* de León: yo espero que tu corazón admirará la grandeza del jesuita; pero —186→ latirá con más fuerza ante aquella melancólica, sencilla *revista de las estrellas*, que parece una poesía gnómica, al mismo tiempo que una égloga celeste. Mirar a las estrellas, reconocerlas como amigas, quererlas, sin saber por qué, y sentirse *bien* en medio de este gran enigma del universo, quizás sea más profundamente religioso que ser místico, rasgar la realidad de la vida en dos partes y con ella el velo de un misterio supremo; lanzar el anatema sobre la mitad del mundo y necesitar aborrecer lo uno para amar lo otro... Pero no todos los católicos son místicos; hay algunos que hasta son diputados.

La familia de María Egipciaca tiene de todo: su padre es el católico que de su catolicismo sólo conserva la papeleta de empeño, si es lícito hablar así; en la prendería del diablo ha dejado todas las virtudes cristianas, pero conserva la papeleta, el resguardo; esto es, la fe de bautismo para recoger en el día de la muerte toda aquella religión que para vivir no le sirve, y que le servirá para bien morir. Polito es el sietemesino de los salones, que conserva la religión de sus padres por conservar algo, pero que no sabe dónde la tiene, y que de fijo no la tiene en el corazón ni en la cabeza, cuartos desalquilados de su insignificante individuo. Gustavo, ya es otra cosa: es el joven católico por principios; no sólo sabe montar, tirar, perorar y medrar, también sabe *probar* su religión, con dogmas y todo. El autor pinta con maestría esta terrible variedad del católico. Nada más repugnante que la vanidad y la pedantería disfrazadas de religiosidad; y para mengua suya, de esta mescolanza hace sus campeones mal amasados la reacción desfachatada. Si el novelista pudiera descender a la *arena candente de la política*, terminaría el retrato de Gustavo con esta pincelada: era redactor de *El Siglo Futuro*.

Aunque en el dibujo de estos personajes predominan los rasgos cómicos, la corrección y propiedad no faltan, y la intención seria y

profunda tampoco; baste reflexionar que como esos creyentes son casi todos, según las edades y los oficios, y que, sin embargo de ser así, pretenden que el mundo y el porvenir les pertenecen.

En esta primera parte, aunque la acción no llega a desarrollarse, hay escenas de exposición comparables a lo mejor que Pérez Galdós hasta el día ha escrito: la vida de Luis y María en los páramos de Ávila, la escena de Pepa y León, en que —187→ acierta el autor, por descripciones de lo plástico, a revelarnos lo más espiritual, lo inefable de puro profundo; la descripción de la triste campiña de Madrid, que de noche se *traslada* al cielo; todos los capítulos en que figura Luis Gonzaga; la conferencia erótico teológica de María y León a última hora, y otros muchos pasajes, son fragmentos que, por méritos de orden muy distinto, confirman más y más la opinión ya unánime entre el público más culto, de que Galdós ha elevado la novela española a unas alturas que no eran de prever pocos años hace.

Por mi parte, estoy tan satisfecho de la tendencia, del estilo y de los procedimientos del autor, que sólo se me ocurre decirle... adelante.

No tengo consejos que dar ni reparos de consideración que poner. Esto es, sin duda, por lo poco que se me alcanza. Prefiero que me digan: «eres miope», a inventar defectos que no he visto. En todo caso, si alguno de bulto descubro, a tiempo estoy para avisarlo, porque dentro de poco tendré que hablar a mis lectores de la segunda parte de la novela.

—[188]→ —[189]→

# El niño de la bola

(Alarcón)

Así como los libros, y aun las comedias, suelen tener un prólogo en que el autor explica al público que aquel es gallo, como dice el epigrama; creo que el revistero de libros, o crítico que ahora se llama, tiene también derecho para echar por delante, a manera de batidores, aquellos conceptos que la presencia de una obra le sugiere, aparte del valor intrínseco de la misma. Pongo, pues, un prólogo o proemio a la revista bibliográfica que he de escribir tratando de la última novela de Alarcón, para dejar a un lado ciertas enojosas cuestiones, que no quiero que, en modo alguno, influyan en el juicio literario que ha de merecerme *El Niño de la bola*.

Otros muchos revisteros se me han adelantado y han puesto por cierto por las nubes, como era natural tratándose del Niño Jesús, la novela de Alarcón.

Y a eso voy precisamente.

Haga cuenta el Sr. Alarcón que no hablo con él; si alguna culpa le cabe en el bombo prematuro de la prensa, yo no lo sé, y no tengo derecho para suponer tamaña debilidad en el ilustre consejero.

Anteayer lunes apareció *El Niño de la bola* en los escaparates; en los escaparates de las librerías, no en los almacenes de música, como podría creerse a juzgar por la que, sobre motivos de ese bienaventurado infante, han tocado algunos colegas.

—190→

Parece que una mano invisible tenía la batuta, y que a una indicación suya han comenzado los órganos a sonar como un solo bombo.

¡Triste sinfonía! A mí me suena como marcha fúnebre de la crítica imparcial, seria y comedida. Esas alabanzas preestablecidas[34] hacen imposible el ejercicio de la crítica sensata y desapasionada. Comprendo que cuando se trata de un discurso de la Corona al abrir las Cortes, diga *La Correspondencia* que es excelente, antes de que se pronuncie; pero cuando tratamos de un escritor como Alarcón, que no necesita semejantes aperitivos, el procedimiento se me antoja contraproducente, y creo que los panegiristas *a priori*, probando que la obra es admirable, antes que se conozca, prueban demasiado.

¿Cuál es la situación del pobre crítico, sin fama ni méritos para tenerla, pero severo a su modo, justo y de buena fe, que quiera decir su leal saber y entender acerca de libro erizado de semejantes precedentes en forma de ditirambos? ¿Cómo contrarrestar[35], si a mano viene, el impulso que a la opinión imponen periódicos populares que lee España entera, y que, entre muchas cualidades que tienen, no cuentan con la de ser morigerados en la alabanza, ni con la de ejercitar con escrupulosa conciencia el oficio, magisterio o lo que sea de la crítica? ¿Quién será osado (por supuesto que estas interrogaciones son puramente retóricas, porque yo soy el osado, y tres más), quién será osado a ir (si hace falta) contra la corriente que es ya tan poderosa desde los primeros y más abundantes raudales?

Estos elogios con que libros no conocidos aún del público se imponen al juicio de todos, parécense en lo irracionales a los que exigía D. Quijote de la Mancha a todo mal aventurado viajero con quien tropezaba en su camino, que había de colocar mal su grado la belleza de la incomparable Dulcinea del Toboso por encima de todas las hermosuras del mundo.

¡Y guay del crítico que se atreva a decir que le mana algo que no sea ámbar a *El Niño de la bola*!, porque ya nos han dicho los periódicos por adelantado aquello de «*¡No le mana, canalla infame!*».

Y cuidado que ha habido unanimidad en el prejuicio, que así debe llamarse, del libro en cuestión.

*El Globo*, el más entusiasmado, sin duda porque en eso de *El Niño de la bola* ha visto una alusión, echa la casa por la —191→ ventana y regala a sus abonados una biografía del autor, el retrato del autor, un bombo del autor y un capítulo del autor.

Dispénseme mi querido colega, a quien yo estoy agradecido por razones especiales; pero creo, sin que esto sea reñir ni andarme con dimes y diretes, que eso no es propio de un diario cuyo crítico oficial es por lo común severo en sus juicios. Yo en lugar del Sr. Revilla protestaría contra esas sinfonías que *El Globo* toca antes de que él exponga su opinión.

Pero dejando esto, que en rigor no me importa, digo que semejante conducta en la ocasión presente ofrece un expresivo contraste con lo que suele suceder cuando aparece alguna novela de otro ilustre novelista a quien ya el público coloca a muchísimos codos de altura sobre los novelistas más altos.

Recuerden Vds. qué callandito se presentaron al público *Marianela*, *Doña Perfecta*, y hace poco *Los apostólicos*, y noten Vds. qué poco se habla de la última obra que en breve aparecerá, y que da fin y coronamiento a los *Episodios nacionales*, monumento de nuestra literatura contemporánea.

¡Ah, Sr. Alarcón, y si V. supiera cuán bello atractivo tienen para los que sienten el *pudor del arte* esta callada modestia del ingenio, este descuido, no estudiado, de las apariencias y del éxito!

Ya sé yo... (es decir, en conciencia no puedo decir que lo sé) ya supongo yo que V., Sr. Alarcón, no entra ni sale en estas armonías preestablecidas[36] de la prensa; pero el caso es que, sin comerlo ni beberlo, V. va a cargar con las consecuencias deplorables de la imprudente alabanza abortiva.

Los espíritus independientes que aborrecen esa especie de tacto de codos de que usan los periódicos, aun los discretos, para elogiar al amigo, miran, sin poder remediarlo, con cierta prevención, libro que

viene desde el primer día rodeado con la peste del incienso.

Esto no es decir que yo no prometa a V., empeñando solemne palabra, prescindir en absoluto de semejante preocupación al juzgar su obra. Pienso escribir de ella cuando esta mala impresión (crea V. que es triste impresión) se haya disipado; cuando el público haya podido, por término prudencial, conocer la obra; cuando mis alabanzas, que barrunto no han de ser escasas, no suenen a deseo inmoderado de contentar al autor.

Supongo que no se habrá V. incomodado con todo lo dicho, —192→ que en último resultado ni pone ni quita merecimientos al autor, ni disminuye en una sola las bellezas que de seguro hay en su libro. En tal suposición me acuesto tranquilo; pero si V. fuese hombre capaz de enfadarse porque me parezca mal la lisonja oficiosa, ¡ah, entonces! ¿Qué perdería yo con tener por enemigo, espíritu tan poco serio, tan mal templado? Afortunadamente V. está, de seguro, por encima de semejantes niñerías, y sabrá apreciar la buena fe y el justo título de estas observaciones preliminares.

Ahora, veamos *El Niño de la bola*. Lo único que yo anticipo a los lectores es que la escena no pasa en Belén.

* * *

Recuerdo que cuando yo era niño, aunque no el de la bola, tenía una pasión frenética por las novelas de Alarcón, quiero decir, por el género de novelas que Alarcón cultiva; veía yo en los cuentos con que mi buen Pascual -mi criado- pretendía dormirme, inesperados y rarísimos sucesos, tan extraños a la realidad como lo era, por entonces, la idea que yo me formaba del mundo. Para mí la tierra estaba minada por los encantadores; cada peña y cada mata era el misterioso *sésamo* que servía de puerta a un palacio encantado, subterráneo y alumbrado por misteriosísima luz infusa, servido por manos negras en las múltiples necesidades de los no convidados huéspedes, y lleno de músicas que vagaban en el aire sin que nadie las tocase; así como era invisible el cocinero que aderezaba los

delicadísimos manjares puestos a la mesa para regalo de los intrusos. Antes que el cuento terminara quedábame dormido; pero la semilla de lo maravilloso hacíase fecunda en mis sueños, y el encantamiento continuaba después de dormido, mas libre entonces de las miserables leyes terrestres de la verosimilitud y naturalidad, recetas de los impíos preceptistas, para mi conciencia de aquellos días absolutamente ignoradas.

¡Oh! ¡Quién me hubiese dado a mí a saborear *El Niño de la bola* en aquellos albores de la fantasía, tan flexible entonces a las exigencias del acalorado y poco comedido ingenio! Si yo fuese ahora aquel infante de que os hablo y no un empedernido y pretencioso mozalbete libre pensador, especie de *Vitriolo*, que diría Alarcón, en vez de escribir un artículo de malísima crítica lleno de distingos y peros, contentaríame con —193→ batir palmas, abrir ojos como puños y preguntar al autor después del epílogo: ¿y qué más?, que es la pregunta eterna de la fantasía irritada con el interés del cuento.

Cuando anoche, después de dejar a Antonio Arregui en manos de la justicia, apagaba la luz, me rebujaba en las mantas de mi lecho y me preparaba a dormir, además de dar gracias a Dios, como suelo, por la vida de aquel día, dábaselas al señor Alarcón por las emociones de la noche, emociones que me habían trasladado a los más dulces años de la existencia. Reíame yo, en aquella situación de ánimo, de mi papel de crítico, impuesto por las circunstancias, y renegaba del Sr. Revilla que pocas horas antes me decía con muchísimo juicio, pero sin pizca de candor, que la fábula de *El Niño de la bola* era pueril, inverosímil y las filosofías de Alarcón superficiales y ridículas.

¡Ah, Sr. Alarcón! Cuánto ganaríamos todos con dejar esta pícara carcoma de los años y volver a la Arcadia de nuestros ensueños infantiles, donde no había ni filosofías, ni símbolos morales, ni otras frialdades que a V. le echan a perder las novelas y a nosotros -*los Vitriolos*- el alma. ¡Felices los tiempos paradisiacos que no conocieron la crítica, ni la libertad del pensamiento, ni lo que es mucho peor, las burlas y las veras alegóricas con que el Sr. Alarcón mortifica a los

librepensadores!

Quiero decir con todo esto, que *El Niño de la bola* es novela que ofrece mucho interés, que mantiene en tensión constante el espíritu del más distraído, y que si no deja huella duradera en el alma, es, a lo menos, como la estela que la hélice del vapor señala; mueve las aguas de la superficie, conviértelas en espuma, aunque la próxima ola borre y disipe todos aquellos juegos pomposos del tritón de hierro.

No dirá el Sr. Alarcón que no voy lejos por las metáforas para dar a entender que en su novela no hay nada de lo que él pedía en el discurso que le sirvió[37] de postigo o brecha para entrar en la Academia. El autor pedía al arte algo más que arte, pedíale trascendencia moral, lecciones cristianas y otra porción de gollerías, y *El Niño de la bola* no encierra más trascendencia, ni más lecciones, ni más cristianismo, que los que pueden extraerse de... *Diego Corrientes*, *Luis Candelas*, o el *Guapo Francisco Esteban*.

—194→

Hubo una época de decadencia para nuestra literatura en que a los antiguos romances que inmortalizaron nuestra poesía popular, sucedieron otros de heroísmos y caballerías contrahechos, con bandoleros y pícaros del hampa por protagonistas, con aventuras del monte por hazañas. En aquella desdichada epopeya en embrión no faltaba el elemento religioso en la firma adecuada, que era la superstición más grosera, desalmada y perniciosa. Todos estos elementos, en cuya explicación no hay que insistir porque son de todos conocidos, entran en la fábula ideada por Alarcón, y no cabe negar que si el católico académico se propuso halagar ciertos sentimientos, muy nacionales por cierto, y conservar su clásico colorido a la pintura de este género, su obra es maestra. Pero la enseñanza que de semejante invención resulta no ha de abrirle al académico las puertas del paraíso. Esto no es decir que *El Niño de la bola* deje de tener sus tendencias reaccionarias, como *El Escándalo*; allí están las tendencias empecatadas de siempre, ya tácitas, ya expresas, como en los desdichados capítulos dedicados a la tertulia de D.

Trajano Pericles, Mirabel y Salmerón[38], y los no más dichosos que tratan de Vitriolo y sus sectarios. La *tendencia* más clara es probar que el análisis de los sentimientos y la consideración de la vida, en su punto de vista estético, son perniciosas corruptelas en que sólo toman parte espíritus pervertidos por la concupiscencia; mientras la vida instintiva, animal y casi casi vegetal de los espíritus limitados y groseros, incapaces de lo sutil y delicado, es la más propia para alcanzar la beatitud por medio de la fe ciega y sin cultivo.

A Dios gracias esta teoría le salió al Sr. Alarcón por la culata, porque ni su *Prima del marqués*, ni D. Trajano, ni Pepito, ni mucho menos Vitriolo son personas ilustradas, sino caricaturas cursis y absurdas algunas de ellas; ni D. Trinidad Muley, el cura, es el ignorante y pobre espíritu que al principio nos quiere pintar el notable novelista.

Muley, por el contrario, es un santo, y es un santo que sabe mucho más que todos aquellos espíritus *d'elite* que hay en la ciudad.

—195→

Ni en esta novela ni en otra alguna ha sabido el Sr. Alarcón dar más verosimilitud y realidad a personaje alguno: no hay duda que existen *santos verosímiles*, y D. Trinidad lo es, y lo que vale más, es tipo de esplendorosa belleza, el que más hermosas páginas ha inspirado en esta obra, que tiene muchas de sobresaliente mérito. Muley es el verdadero héroe *moral de El Niño de la bola*, porque Manuel Venegas, el protagonista oficial, es, a pesar de sus hercúleas fuerzas, un pigmeo al lado de Muley; véanse si no las escenas, las bellísimas escenas, en que combaten aquellos dos espíritus: ¡qué fuerte Muley, qué lleno de recursos, así oratorios como de acción! ¡Qué débil, qué pobre, qué indeciso Venegas! Se deja traer y llevar sin mérito alguno, como autómata; y si, a solas con el Niño Jesús, parece dar cuenta de su energía interior, manifestando aquella resignación que D. Trinidad buscaba, es a costa de la verosimilitud, pues los arranques de Venegas, según sus antecedentes, debían ser de actividad, de suprema fuerza, así para el bien como para el mal; y nada de esto hay en aquella

sumisión que es, en parte cansancio, en parte superstición, en parte atonía.

Vea el autor si este es grave defecto: presentar en la obra un personaje secundario que deja en la sombra al protagonista. Porque ya comprenderá el discreto Alarcón que no dan realce a la figura de Venegas sus excéntricas atrocidades, sus vértigos de furor insensato, ni mucho menos aquel proceder misterioso sin sentido, que causa su desgracia, la de los seres que ama y la del autor; pues ve a su protagonista convertido, gracias a la tirantez de su conducta cabalística, inexplicable, en un figurón o maniquí, cuyos alambres, resortes de locomoción, descubre el espectador más dispuesto a dejarse engañar.

*El Niño de la bola*, Venegas, es una mezcla inverosímil y desmañada de Gilliat, Robinson, y contrabandista. Porque si bien Venegas no introduce contrabando, aquel extraño comercio a que se dedica, aquella fama que pretende adquirir rompiendo huesos a los matones, le convierten en héroe de aventuras ilegales, de esas que al vulgo más iliterato halagan y conmueven[39]. En lo que tiene de Robinson, es, de puro inverosímil, absurdo, y en lo que tiene de Gilliat, pierde mucho en la comparación. La justicia exige establecer aquí un distingo: —196→ mientras Venegas es niño (en la parte llamada *Antecedentes*), su carácter caprichoso, extraño y fantástico, si no es de gran realidad, es de belleza innegable: hay pureza, relieve y corrección en las líneas de aquel infante, infante propiamente tal, pues no habla. Cuando llega a adolescente, sus excentricidades[40] se hacen cada vez más inútiles y más inverosímiles, pero aún tiene defensa el tipo, en gracia del interés de sus acciones y de la verdad y grandeza de algunos rasgos. Pero cuando Venegas es ya hombre y sigue siendo salvaje, matón, anarquista (pues huye toda sociedad y gobierno), parece un Segismundo con calañés... y eso es ridículo. Si el conflicto creado por el autor para hacer enemigos a Venegas y Caifás es original, y da cierto interés y belleza, como ya veremos al hablar de la acción especialmente, lo que en tal conflicto y sus complicaciones depende del carácter de Manuel no se justifica, y da un sello falso a

toda la trama, falsedad que perjudica al interés mismo de la fábula. Porque Venegas, como bien se advierte la carta de Soledad, pudo evitar todas las peripecias póstumas, y muchas de las que le perjudicaron en vida del usurero, sólo con recurrir a los medios que suelen usar los hombres civilizados que se proponen un fin honrado y justo. ¿Por qué si no quiere guerra con su enemigo, que tiene en rehenes su amor, le arroja aquel guante de *la Rifa*? ¿A qué venía provocación tan descarada, ofensiva hasta el punto de hacer saltar al prudentísimo Caifás, dispuesto ya a la avenencia, según el escritor nos dice?

Para remediar las consecuencias fatales de su grosero desafío no se le ocurre otra cosa a Manuel que dejar la tierra y estarse ocho años dando vueltas al mundo, ganando dinero y leyendo libros prohibidos, que bueno le ponen. ¿Qué culpa tiene nadie de que después todo le salga contra su gusto? ¿Por qué se estuvo ocho años sin escribir? ¿Por qué no procuró enterarse de lo que pensaba en el pueblo, donde estaba pendiente del arbitrio de una chica caprichosa toda su suerte? Y cuando vuelve, si está dispuesto a ser feliz y a vengarse a toda costa, ¿por qué le detienen tan débiles obstáculos? ¿Por qué deja que allí todos se muevan y entren y salgan en sus negocios, y él no hace nada más que estarse como un muerto? ¿Cómo un hombre tan locamente enamorado, de tanta fuerza, de tantos recursos, consiente en pasar diez y siete años sin hablar —197→ una vez sola con su amada? ¿Por qué, si es hombre de valor real como se supone, es tan jactancioso y bravucón que fía durante ocho años la custodia de su felicidad a la sombra que deja en el pueblo, al miedo que le tienen? ¿Cómo no supuso que podía haber, como hubo, hombre tan enamorado que despreciase el peligro de habérselas con él a la vuelta? ¿Por qué no procuró asegurar su ventura por el principal baluarte, que era la fidelidad de su novia? Todo le sale al revés porque todo lo hace mal, y así se explica que de puro zafio mate a su amor, sin querer (esto indica el novelista) con el primer abrazo. ¿No ve el autor que al quedarse con los huesos rotos de su novia entre las manos, después de tantas fechurías y disparates, recuerda un poco Venegas a D. Frutos Calamocha? ¿La mató por voluntad? ¡Repugnante asesinato, sin asomo

de disculpa en aquel momento! ¿Fue por torpeza? Pues así rompe platos D. Frutos Calamocha. ¿O prefiere el autor que le compare con un oso?

Si el Sr. Alarcón o alguno de sus apasionados lee estos artículos, podrá creer que no he comprendido todo el valor de la catástrofe que pone término a *El Niño de la bola*: aquel abrazo supremo en que perece la mujer pérfida, se querrá decir, no es un asesinato vulgar, ni es tampoco el abrazo del oso, que mata porque aprieta, y nada más. ¿Qué es entonces?, pregunto yo. Soledad ha escrito al novio, a quien burló casándose con otro, diciéndole que vuelva a gozar furtivamente de los placeres del adulterio.

En buen hora que esta conducta vil, que revela en el final de la obra toda la perversidad de aquel ídolo que adoró Venegas, no sea favorecida y secundada por el amante, que al fin, aunque torpe y zafio, no es villano; pero otra cosa es volver al pueblo con el propósito deliberado de ahogar a la mujer querida, que se entrega y declara su amor. Un amante platónico, por lo menos de recta moralidad, no se aprovecha de aquella coyuntura que le ofrece la liviandad de la mujer ajena, convenido; pero a todo amante le halaga en el fondo ser amado, así sea contra todas las leyes; y aunque lleguen sus fuerzas a tanto que resista la tentación suprema del amor que le llama, no será capaz de castigar con muerte alevosa y bárbara el cariño, criminal o no, de la mujer idolatrada que se entrega.

—198→

El autor, comprendiendo que era fuerte semejante interpretación, deja en vaga, indecisa forma el final, y no dice, sino con bien confusas palabras, por qué muere la Dolorosa entre los brazos de Venegas. La interpretación literal aún es menos favorable para el autor. Según ella, cegado por la pasión, apretó tanto aquel Hércules, que los huesos frágiles de la mujer se rompieron y toda su delicada máquina se descompuso. Pero tamaño estropicio es sencillamente feo, repugnante, carece de toda intención artística, y tanto valdría que Venegas hubiese matado de un pisotón -que bien

podría- a su adorado tormento.

El cual tormento es otro de los pecados capitales de la obra, Soledad o la Dolorosa es el tipo más repugnante de mujer que se ha visto. A pesar de que las tendencias del autor le hacen quebrarse de idealista, suponiendo por lo general quiméricos personajes, aquí el realismo materialista más pedestre le inspira y es su Dolorosa (sarcasmo nada católico el del apodo) la serpiente mujer, libidinosa y astuta. Soledad ama a Venegas desde los ocho años; pero como su padre oponga tenaz resistencia a aquellos amores, la niña, que estima en mucho la gracia de su padre, quien la cubre de diamantes y encajes, no procura siquiera contradecir al autor de sus días, y deja que Venegas, a quien adora, se desespere y se vaya por el mundo. Verdad es, como ya se dijo, que el tal Venegas por su parte nada hace de provecho, sino todo lo contrario, para satisfacer su pasión; de modo que estos dos amantes, merced a su carácter, son unos novios paralelos que no se encuentran por mucho que se prolongue su existencia. La primera vez que se tocan es para estrangularse. Sin embargo, Soledad, preciso es confesarlo, tenía un plan que Venegas no supo comprender, plan que desarrolla en aquella carta infame, que no deben leer las señoritas, si seguimos el criterio de que el arte escandaliza cuando pinta el vicio. Soledad, en la ausencia de Manuel, tuvo, que habérselas con su padre, terrible enemigo a quien no era posible atacar de frente, sobre todo si se quería salvar además de los principios las colonias, o sean los diamantes y encajes de que va hecha mención. He aquí el expediente de Soledad: a su padre le da un año de vida; este año lo pasará ella en el convento: si su padre muere entretanto, ella es libre; pero su padre pasa del año, ella antes que profesar se casa con quien —199→ el tirano diga, porque profanar el tálamo es más fácil que profanar el claustro, y Venegas cuando vuelva no necesitará saltar las tapias de un monasterio para llegar al logro de sus deseos. Este es el plan de la Dolorosa.

¿Por qué se complace el Sr. Alarcón en pintar semejantes horrores, de fealdad repugnante, fría, insolente? Y no se crea que esta interpretación del plan de Soledad es mía; ella lo declara así en su

carta, y así antes lo comprenden D. Trajano y la Madrileña. Para mayor encanto, el Sr. Alarcón no se cuida de disimular los horrores de este carácter repulsivo, haciendo interesante a la Dolorosa en el curso de la novela por la fuerza de la pasión, ni de modo alguno; el lector apenas oye hablar a Soledad en todo el libro: la conoce principalmente por su buen talle y por la carta desfachatada que escribe a su amante ya cerca del fin de la obra.

¿Qué procedimientos son estos, Sr. Alarcón?

Entre los personajes secundarios los hay buenos y malos: Venegas el padre, Caifás, María Josefa, son caracteres perfectamente dibujados y sostenidos. El padre del Niño de la bola, que sólo figura en lo que puede llamarse prólogo del libro, es un tipo de nobleza que atrae y enternece; Caifás, menos original, está pintado con sobriedad y acierto, y María Josefa, en su papel secundario, se apodera del corazón del lector, sin necesidad de efectos de relumbrón, por su natural sencillez y la verdad de sus sentimientos: sobre todo llega tal vez a lo sublime en aquella escena de la ermita, que es, en absoluto, uno de los más bellos capítulos de novela que he leído. ¡Ah!, señor Alarcón, si Venegas fuese todo el tiempo como es en el diálogo rápido, apasionado y sentidísimo que mantiene con María Josefa en el porche de la ermita, y si su novela de V. tuviera muchas escenas como esta y la que anima el espíritu evangélico de Muley, en aquella lucha con Venegas... y con el apetito; si tal fuese, yo le aclamaría a V. gustoso como el autor más eminente de nuestra literatura contemporánea.

¡Qué fuerza, qué naturalidad, qué vehemencia, qué estilo hay en la escena de la ermita! ¡Qué unción, qué ternura, qué *humorismo religioso*, por decirlo así, hay en el capítulo de las *perdices*! Cuando Muley, que ha hecho el sacrificio de *Jocelyn*, se decide a seguir a su ahijado por todo el mundo, y le dice «ea, vamos a correrla», crea el Sr. Alarcón que *hasta los* —200→ *descreídos* sienten el placer inefable que produce el sublime más alto, el sublime de la buena voluntad segura, serena ya en la virtud, graciosa por la facilidad con que se mueve en el sacrificio y en todo bien. ¡Qué pequeño, repito, es aquel *Niño de la*

*bola* ante aquel D. Trinidad Muley, digno de mejor novela, digno de la novela mejor posible!

Vea el Sr. Alarcón cómo no hay apasionamiento en contra suya; ¡qué mayor placer para el crítico de buena fe que alabar los primores del arte, las pocas veces que esta ocasión se presenta!

Lo declaro y me atrevo a sostenerlo, porque no hablo sin pensar: obra que contiene rasgos de carácter y escenas como estos de que hago tan merecido elogio, no puede ser tenida en poco; revela un ingenio excepcional, capaz de grandes obras; y a este ingenio, por mucho que yerre en otras ocasiones, es preciso animarle a seguir su vocación, que es definitivamente la novela.

El talento de Alarcón, sus envidiables dotes de novelista están a salvo; bastan las bellezas indicadas para darle el título honrosísimo de autor insigne. Ahora sigo, tranquila la conciencia, en el examen de este libro tan desigual, tan extraño, que nos ofrece junto a la sublimidad, lo absurdo; junto alarte más exquisito, la impericia más absoluta.

De los demás personajes que forman lo que el autor llama *el coro*, nada bueno se puede decir. Hubiera dejado el coro para el teatro griego y la filosofía para el seminario, y *El Niño de la bola* sería, sin duda, de menores dimensiones, pero más interesante y correcto libro.

El coro le sirve al autor: 1.º para diluir el interés de la novela, y convertir en pesada acción la que podía ser rápida, enérgica y viva. 2.º para poner en ridículo la obra convirtiendo ateos y libres pensadores mucho más simples, cursis, absurdos y repugnantes que los que hicieron famoso *El Escándalo*; y 3.º para demostrar que el Sr. Alarcón no es aficionado a los estudios serios, y los pone en caricatura por vengarse de la reserva que guardan siempre que se les acerca la inteligencia del Sr. Alarcón.

Hecha excepción de Pepito, alguno de cuyos rasgos son muy verdaderos y demuestran observación profunda en el autor, todos los

demás volterianos, ateos, republicanos, etc., etc., que —201→ figuran en la novela, son insensatas creaciones; inútiles, sin gracia, sin verosimilitud, sin sentido común, puede decirse. Vitriolo es una mueca del asco, es una pesadilla de una noche de indigestión; su secta filosófico-farmacéutica es una invención ajena a toda realidad; un símbolo arbitrario y repugnante de lo que no existe.

Y lo peor es que toda esa canalla da tal aire de inverosimilitud a la acción, y la hace tan pesada que el lector se pasa la mayor parte del tiempo renegando de todos los habitantes de la ciudad, tan ocupados en lo que no les importa.

Es absurdo que una ciudad de doce mil almas no piense más que en las aventuras de Venegas, y que ni después de ocho años olvide las peripecias de su vida y el interés que provocan. ¡Y apenas toman aquellos boticarios y demagogos con afán los asuntos ajenos! ¡Y qué intrigas las suyas, y qué pasión tan insensata, por inútil y necia, la de aquel Vitriolo contra la paz del pueblo! Por esta parte no hay salvación; todo es absurdo, todo repugna, y parece imposible que el Sr. Alarcón haya escrito aquellos insustanciales capítulos en que habla el *coro*.

De la acción ya poco tendré que decir, pues al tratar del carácter de Venegas y Soledad, van indicados sus principales defectos. Es interesante, como declaré al comenzar mi tarea; pero ese interés pierde mucho con la dilación que producen las escenas en que interviene el pueblo en masa, escenas que el autor dedica a entusiasmarse por su cuenta con la grandísima importancia de los sucesos que refiere.

En cuanto a que la fábula es inverosímil, ya he dicho bastante para probarlo; parece que el protagonista se complace en crear las dificultades, y Soledad, que tarda en querer allanarlas, propone medios tan repugnantes y viles como hemos visto.

El Sr. Alarcón tenía asunto para una narración breve y animada, como la del *Sombrero de tres picos*, y por estirar la materia hace que

rompa por lo más delgado; y el interés, si no zozobra, por lo menos corre borrasca. Aquel recurso de la *puja* en la rifa que por dos veces viene a decidir de la suerte de los personajes, es de efecto, pero poco serio tratándose de resolver el conflicto principal de la novela.

Si en la primera puja Venegas es imprudente provocando a Caifás, en la segunda no se concibe cómo Antonio Arregui consiente que Soledad baile con Manuel en aquellos momentos —202→ en que su honor necesita más vigilancia y energía que nunca. La ley no podía obligarle a cumplir con aquella extraña costumbre más pastoril que piadosa, y pudo oponerse y debió oponerse hasta el último momento a que su esposa recibiese el mortal abrazo de Venegas.

Sería hipócrita pedantón el que negase que, a pesar de todos estos inverosímiles y violentos recursos, la acción de *El Niño de la bola* interesa y a veces conmueve; en aquel mismo epílogo, tan defectuoso por muchos conceptos, hay un terror trágico que los lectores sienten dentro de sí al terminar la obra; hay que olvidar los medios demasiado fuertes, o mejor, forzados, con que llega el autor a tal resultado; pero la sinceridad exige declarar que la impresión se produce, y no deja de ser viva y poderosa.

Si este don de conmover e interesar, tan necesario al novelista, lo posee el Sr. Alarcón, como prueban todas sus novelas, ¿por qué no aprovecha mejor esta ventaja meditando más despacio sus invenciones, y sobre todo despojándolas de esa trascendencia pseudo-filosófica que compromete hasta la seriedad de su pensamiento?

Si *El Niño de la bola*, tal como está, es una obra muy imperfecta, lo sería mucho menos arrancándole todos esos adornos de simbolismos didácticos sumamente ridículos.

Respecto del lenguaje del Sr. Alarcón poco hay que hablar, pues es generalmente alabado. No es su estilo rico, ni mucho menos, ni es armonioso el periodo que construye, ni los giros con que aspira a cierta originalidad castiza son de buen gusto ni de los más naturales: a veces, por evitar anfibologías, llena su prosa de pronombres

demostrativos, que le sirven a guisa de jalones para indicar el camino de la gramática; pero a pesar de estos defectos, el Sr. Alarcón escribe con soltura y gracia, dialoga con gran facilidad y sabe dar a cada personaje, cuando no es un sabio, el lenguaje que le corresponde.

He concluido. Creo obligación de todo español amante de las letras patrias leer *El Niño de la bola*, que, a pesar de los defectos apuntados y otros muchos que se quedan en el tintero, es obra que demuestra el vigor del ingenio nacional, y contribuye a esta gloriosa y difícil empresa acometida por pocos, pero ilustres autores, de restaurar la novela española, por siglos decaída y casi muerta.



# El buey suelto...

(Pereda)

No sería justo contar al Sr. Pereda entre la turba multa de novelistas *imposibles* que dentro y fuera de España son proveedores del mal gusto predominante; está más alto que todo eso el escritor montañés; mas como quiera que el aplauso inmoderado e imprudente de amigos, correligionarios y paisanos va poco a poco, más de prisa que los méritos propios, colocando al simpático publicista donde, sin falta, ha de marearse; por su bien, y el general de las letras, deben, los que pueden ser imparciales, atender a las obras de este escritor distinguido, para que cada cual, como es justicia, quede en su sitio, que es como todo está mejor sin duda.

*El buey suelto* debió ser una demostración *ad absurdum*, de que el estado de matrimonio es el menos imperfecto en esta miserable vida, donde perfecto no hay nada. Conforme el Sr. Pereda en esto con los krausistas, aunque no con San Pablo, que fue un krausista de la antigüedad, escribe una novela de las llamadas ahora *tendenciosas*, aunque él, ni la tiene por tendenciosa ni por novela. Pura modestia. No basta con advertir en el prólogo que no existe el propósito de resolver el problema, ni con escribir en el frontispicio del libro: «cuadros edificantes». Si el Sr. Pereda no se propone hacer amable el vínculo matrimonial y aborrecible la soltería pertinaz, ¿a qué —204→ viene la historia de Gedeón? Y si la historia de un personaje ideado, puramente fantástico, no es novela, ¿qué es? Más de cuatrocientas páginas consagradas a relatar y describir miserias e inconvenientes del estado imperfecto del celibato perpetuo, serían demasiadas y se harían insoportables por lo monótonas a no servir de trama la acción, más o menos interesante, que existe, sin duda, en *El buey suelto*; acción peor o mejor trazada, hilvanada bien o mal, variada o no, quieta o movida, pero acción sin duda.

No hay escape: el Sr. Pereda ha escrito una novela, que será *poco novela*, pero que lo es, y que la crítica ha de juzgar como tal. En cuanto al empeño que el autor pone en librarse de toda responsabilidad, como escritor que trata problemas sociales, serios e importantes, es vano prurito, y por el bien del Sr. Pereda (todo por su bien) insisto en asegurar que el propósito que tan claro se ve en el libro, es el del autor, que sabe lo que se dice, y no lo dice a tontas y a locas. Muy extraño sería que en una obra donde no hay una sola página acaso que no contenga un argumento, más o menos fuerte, en pro del santo vínculo y una amenaza o una cuchufleta en contra del celibato, no tuviese el lector derecho de reconocer el fin (que decimos nosotros) loable y fecundo de casar a todo hijo de vecino.

Conviene dejar esto bien probado, porque si no *El buey suelto* no tendría perdón de Dios. La historia vulgar, y vulgarísima del vulgarísimo, adocenadísimo y zafio Gedeón, no pudiera servir de honesto recreo a ninguna persona de buen gusto, no siendo, como es, por vía de ejemplo, de provechoso escarmiento. Del libro del Sr. Pereda se obtiene realmente una enseñanza; yo de mí sé decir, que después de leerlo pensé para mis adentros: «como Dios me depare un decente capital, ya me guardaré de quedarme soltero, como el gaznápiro de Gedeón; y sobre todo, Dios me libre de ser, soltero o casado, tan pobre como él en punto a bienes espirituales; porque entre todos los dones del Espíritu Santo, con ser muchos, ni uno sólo llovió la Providencia sobre este buey suelto, que sin yugo o con él, buey hubiera sido todos los días de su vida». Porque una cosa, Sr. Pereda, es que V. se haya propuesto demostrar o no algo, y otra cosa que lo haya, o no lo haya demostrado.

—205→

Lo primero es lo que yo afirmo: de lo segundo hay mucho que hablar.

Contra el arte docente se ha dicho (y ahí está el Sr. Revilla que, hablado o escrito, lo dice todas las semanas en alguna parte) que no puede enseñar ni probar nada, porque, como el arte ha de revestir

formas sensibles, ha de tener por objeto lo individual concreto en último punto (que también decimos nosotros), lo que gana en intensidad su expresión lo pierde naturalmente en extensión; y del caso singular, que es el propio del arte, nada puede inducirse para lo general, para lo propiamente científico. Todo eso no tendría réplica si el arte lo entendieran todos los artistas como, según *El buey suelto*, parece entenderlo el Sr. Pereda.

Este señor nos da un caso singular, bien definido y concreto, rodeado de condiciones que le son peculiares, hasta el punto de que es imposible, en buena lógica, generalizar aquella situación creada por el novelista.

De aquí dos males: que así el arte no puede ser docente, por la razón que apuntan sus enemigos; y lo peores que así el arte... no es arte siquiera. Porque el arte es lo singular, cierto, es la determinación de todo lo esencial que sea posible manifestar en lo individual; pero el individuo, por serlo, no deja de estar dentro del género: lo peculiar suyo es lo que le distingue constantemente, necesariamente, de todo lo que él no es; pero su esencia no es ante todo distinta, sino que es la del género en una determinación insustituible, por un modo único, que es lo que hace el individuo. Ahora bien: el arte exige, para merecer este nombre (el de arte bello) que la expresión del fondo, de lo esencial, de lo genérico, sea determinada, individual, pero reflejando aun en esta última concreta representación, lo que es en el individuo lo principal, lo de la esencia, lo común a todo el género de que es: sin representación sensible en lo individual no hay arte, ciertamente, pero tampoco lo hay sin que esta representación sea de algo más que lo accidental para el género, puramente del individuo, determinado como tal individuo solamente. Esta no es filosofía, son habas contadas, y el que de todo eso, pensado así o de otra manera, prescinda, no puede producir obra artística. El realismo, el legítimo, no desconoce la necesidad de tal doctrina, retrata fielmente lo individual, sin afeites ni —206→ postizos; pero retrata aquello que es característico, representativo, típico, mejor que todo eso. El idealismo artístico, legítimo también cuando es obra del verdadero genio,

tampoco pretende que fuera de la manifestación individual sea posible el arte; pero en vez de atenerse a la realidad histórica, para copiarla en lo esencial de ella, atiende a lo virtual, y atribuye a los individuos que le sirven de expresión, cualidades posibles (verosímiles[41]) dentro de su género; sin que la crítica reflexiva pueda confundir el resultado de tal procedimiento con la abstracta creación de prosaico pensador que aspira al arte sin tener imaginación para *cuajar* en lo individual, vivo y semoviente, la concepción indeterminada, que antes de la determinación expresiva y concreta ya podrá ser bella, pero no artística. Todo es legítimo en el arte, el realismo y el idealismo; pero a condición de que el primero no olvide, en lo singular que directamente copia, buscar lo propio para la expresión de lo genérico; y de que el segundo, el idealismo, lo ejemplar y perfecto que concibe, lo aplique verosímilmente a una creación individual, viva, y por todos lados determinada y acabada.

Viniendo ahora a nuestro pleito, debo advertir que Gedeón, protagonista del libro que examino, se escapa de los límites del arte, no por idealismo, sino por falso realismo, por ser un tipo que no es tipo; es una expresión individual, bien real, bien concreta, pero no representa nada; todos los rasgos de que se compone esta figura son singularísima expresión de lo accidental en lo individual: podrá ser Gedeón el retrato de algún caballero que conozca el Sr. Pereda, pero no es un tipo artístico. ¡Qué naturalidad, qué bien está, se parece a D. Fulano!, podrá decir cualquier amigo de la montaña al autor de *El buey suelto*, y será cierto; pero a fuerza de parecerse mucho a ese señor que ustedes conocen se parece muy poco a los demás solterones a quienes debiera parecerse. Este falso realismo vituperado por algunos con razón, pero sin ella para confundirle con el legítimo, da ocasión muchas veces para injustos reproches, y además a la perversión del gusto y atrevimiento de los copistas sin ingenio. Zola, el más realista de los novelistas notables de ahora, va comprendido, injustamente, en el anatema con que se castiga a tantos y tantos insípidos autores que copian servilmente lo que no —207→ tiene sustancia y nada significa. Zola desciende a los pormenores últimos, llega a extremar la precisión y a dar valor artístico a lo que parece más lejano de la propia

expresión de la esencia, pero nunca deja de estar (aparte pasajeras aficiones al género *crudo*) dentro del arte, porque, como verdadero artista que es, sabe dónde hay fondo, qué menudencias son típicas y cuáles no, y ni una sola pincelada da en balde; todo es en su obra trasparente y enseña un fondo rico de belleza, aun lo que parece al distraído más accidental e insignificante. El Sr. Pereda, aunque tal vez reniegue de Zola y de sus obras, es de los que van siguiendo huellas que parecen y no son las del autor del *Assomoir*; es de los falsos realistas, que copian lo singular y sus pormenores hasta lo atómico, pero sin el *quid divinum* de la inspiración, sin dar con el tipo, y copiando, por copiar, cualquier cosa, lo que pasa por delante. Advierto que me refiero aquí sólo a *El Buey suelto*, obra que tengo entre manos.

Fácil será notar que este defecto que tanto daña a la obra artística, es asimismo de consecuencias deplorables, según arriba dije, para el fin o propósito del autor. Si Gedeón no es más que un caballero particular que se llama así, si nada representa, si es él y nadie más que él, ni por asomos parecido a algo genérico, claro está que el autor no puede pretender con razón que en su personaje veamos castigados a todos los solterones, porque podemos objetar, que Gedeón sufrió y padeció lo que padeció, por ser quien era, no por ser soltero. Y porque no piense el Sr. Pereda que hablo a humo de pajas, vamos a ver con los autos delante, cómo lo que a Gedeón le sucede no le sucede por quedarse soltero, sino por ser Gedeón; de donde sacaremos en consecuencia que podría no acontecer lo mismo a otros, aunque fuesen solteros, y pasarle a Gedeón, aunque se hubiera casado. Y si esto se prueba, medrada va a quedar la tesis del Sr. Pereda; digo mal, la tesis puede seguir siendo buena, yo creo que lo es; pero lo malo serán las probanzas.

Gedeón es, según confesión del autor y según obras del personaje, un hombre grosero, egoísta, sin temor de Dios, sin amor a nada levantado y noble, sin educación, sin trato de buena sociedad, sin conocimientos de nada digno de estudio y estima, esclavo de lo material, sensual a lo bruto, y —208→ además de esto pusilánime[42]; de los que se ahogan en poca agua, sin iniciativa para nada, ni para

las aventuras torpes, ruines y prosaicas que son de su gusto: preocúpanle sobre todos, mejor, como los únicos, los cuidados domésticos en cuanto se refieren al bienestar material de su corpanchón grosero y sin gracia: la voluptuosidad es en él bestial y sin fantasía; desea como un animal y ni siquiera tiene el arranque de un perro para las aventuras; sacia sus apetitos en las criadas que vienen en camisa, a deshora, a darle auxilios a él o a su ratonero.

Las desgracias que le agobian son natural secuela de estos gustos y de tan pocos ánimos. La primera contrariedad de su estado de soltería consiste en que las fámulas que escoge están mal avenidas, riñen y escandalizan.

Para remediar tamaña desgracia, a Gedeón, que es rico, sólo se le ocurre irse a vivir a una *posada* donde se admite a toda clase de gente, inclusive cómicos de la legua que juegan al *monte* en la sala de recibo y se arrojan botellas a la cabeza.

Es decir, que Gedeón, por no aguantar las discordias de sus criados, se reduce a vivir a lo pupilo de *ocho reales sin principio*. Como el autor no dice que Gedeón sea avaro, hay que figurársele tonto de capirote. En la posada, Gedeón comienza, definitivamente, sus amores con Solita, su criada, como si en el mundo para los solteros ricos no hubiese más que criadas.

Gedeón se traslada a la fonda *mejor*, que es una fonda donde todo es pringue, porquería y mala asistencia y peor educación: si se llama, nadie responde; el camarero hace la limpieza delante del *señorito*, silbando y de mala manera; las paredes están llenas de lamparones, los muebles dislocados.

¡Pobre Gedeón!, la mejor fonda es inhabitable, ¿y todo por qué? Por haberse quedado soltero. Otra cosa sería si Gedeón pasara su celibato en un país más civilizado en que no ya las mejores, sino las peores fondas, fuesen... lo que son en casi todas partes, menos en algún miserable poblachón de España. La enseñanza en este punto parece ser que no debe quedarse nadie soltero en un país de malas

fondas y peores casas de pupilos. -¡Oh, sublime matrimonio, instituido, según *ellos*, por Jesucristo! Tú no tienes lamparones, tú no estás desvencijado, tú tienes el oído atento a la campanilla... en — 209→ una palabra, el matrimonio vale más que una sala y un gabinete en una fonda con mesa redonda y mala asistencia. Si el autor apura a su protagonista con esta clase de contrariedades es porque le conoce el genio y sabe que a Gedeón nada le incomoda y entristece como estos disgustos de menor cuantía. Gedeón, en fin, por consejos de un médico espiritualista, se vuelve a su casa, convierte sus afecciones a un perro ratonero y a un chiquillo sucio, feo, maligno, que pronto es ladrón y pendenciero; porque Gedeón es así, necesita *amar algo*, y como *no es casado*... como no tiene hogar, ama lo más asqueroso que se le presenta. En el mundo, fuera de una esposa, no hay más que perros ratoneros, chiquillos bizcos de alma y ojos, y criadas respondonas próximas a la madurez. Porque ahora recuerdo que Gedeón también *seduce* a Regla, su nueva sirvienta. Entre Regla y Solita, las dos conquistas del soltero, tejen la urdimbre de disgustos, que es ya la trama de toda la vida solitaria y perra de Gedeón. Judas, un borracho, zapatero, padre de Solita, acosa al seductor, que en muchos años no halla medio de librarse de los insultos y la vil compañía del zapatero. ¡Qué hombre es este Gedeón! Pues ahora, Sr. Pereda, dígame si para evitar tales desgracias era menester haberse casado, si no valía más tener un poco de sentido común, y dígame también si Gedeón, aunque fuese marido de siete mujeres, valdría más ni sería más feliz, teniendo tan bajos deseos, aspiraciones tan ruines, gustos tan miserables, equivocaciones tan extrañas, complacencias tan inexplicables; siendo tan flojo, tan desprevenido, tan... animal, en una palabra, según V. mismo le llama y le pinta.

Yo no niego que haya Gedeones; lo que digo es, que Gedeón no representa a la respetable clase de solteros, y que no es típico, artístico, porque sólo vemos en él miserias prosaicas, sin sentido, sin nada significativo, miserias vulgarísimas, pero de las que no se copian porque no ofrecen más que fealdad, que ni para sombra y contraste sirve. Aquí se pinta lo feo por lo feo.

Como con su protagonista, su célibe, no prueba nada el autor, según lo visto, y como el empeño de probar algo no es baladí ni capricho del momento, recurre, en fin, el Sr. Pereda a la predicación directa, sin ambages. Y vestido de médico, a la cabecera del lecho en que llora su soltería el pobre Gedeón, —210→ ataca valeroso a Balzac, destruye sus débiles argumentos, proclama la santidad del matrimonio como el concilio de Trento lo dispone, y nos deja a todos convencidos de que el hombre nació para casarse, porque no hay manera mejor de curar el reuma, digan lo que quieran esos médicos materialistas que ahora se estilan, entre los cuales no hay que contar, no por cierto, al doctor que asiste al célibe de nuestro pleito.

Del mismo vicio que el carácter de Gedeón (y ya dejo el tema principal del fin propuesto y no cumplido), adolece la pintura que se nos hace de los personajes secundarios; es decir, no la de todos, porque algunos no tienen pero, en su escasa importancia, y otros, los que al fin hacen asomar la sonrisa a los labios, son caricaturas de rasgos imposibles por lo exagerados.

Judas el zapatero, que pudo haber sido, a juzgar por algunas pinceladas, el tipo mejor trazado y de mejor colorido, se echa a perder por los retoques de brocha gorda con que sin tino lo mancha y desfigura el autor; aquel estilo altisonante y disparatado del suegro de Gedeón, si al principio se tolera, a pesar de lo chabacano del recurso, llega a ser insoportable cuando se repite a lo largo de páginas y más páginas: el lector de mediano gusto llegará a ponerse colorado de vergüenza antes que el señor Pereda mate al hablador mentecato, que se parecerá a cualquier borracho de Santander o de Oviedo; pero que no es típico, por lo excepcional, por lo inverosímil.

Solita, la hija del zapatero, es insignificante; no tiene en su carácter ni un solo rasgo notable, ni por lo cómico ni por lo bello; se distingue únicamente, desde que la ponen casa, por un lenguaje escogido, inverosímil en ella, que no pudo enseñarle Gedeón, quien hablaba peor por regla general, si bien en los últimos momentos le presta el autor un estilo poético y sublime poco natural en aquel alma

de cántaro.

El doctor es «una sombra que habla», como dicen las comedias; mejor, es «el neísmo que habla».

Anás, Caifás, Herodes y Pilatos, son otros tantos símbolos sin vida, sin realidad, que hubieran podido dar variedad a la acción, interés al conjunto, fuerza a la tesis si el autor se hubiera decidido a hacerles de carne y hueso y a mezclarles de veras en la fábula. Aquella monótona igualdad de su vida, de su irascible[43] carácter, de los palos que se reparten, de las murmuraciones —211→ con que se acribillan y del fin en que terminan, es del peor efecto, no tiene verosimilitud, ni interés, ni nada de lo que exige la novela.

Regla, Merto y el ratonero son los personajes mejor dibujados, los que tienen vida natural en la fábula, los que procuran al autor en su penuria algunas escenas que excitan la curiosidad y causan honesto placer al lector más descontentadizo. Pero el Sr. Pereda, conociendo, por desgracia, que en esto ha acertado, nos da demasiado perro, demasiada Regla y demasiado Merto.

Las caricaturas a que antes me refería son los parientes de Gedeón que le visitan o le escriben: son verdaderos tipos, cómicos de veras, pero (también aquí hay pero), el autor no ha sabido contenerse al trazar los rasgos cómicos; los ha prolongado y la caricatura no puede menos de aparecer.

Los contertulios de la tienda, inútiles, episódicos (pero sin razón de ser aun para el episodio), serían buenos para un artículo de costumbres que se llamara *La tienda* o cosa por el estilo. En fin, pecado venial.

Con semejantes personajes ¿qué acción ha de ser la de *El buey suelto*? Pobre, desmadejada, lánguida; y no por esto sólo, porque además de no prestarse Gedeón ni los seres insignificantes que le rodean a nada poético ni interesante, además de esto, fáltanle al Sr. Pereda ciertas facultades: ni tiene el don de inventar, ni la habilidad

de componer. Las aventuras de Gedeón son, por culpa de su miserable ingenio y de su ánimo mezquino, pequeñas, rastreras y prosaicas, y por culpa del Sr. Pereda pobres, repetidas, sosas, soporíferas. Cuanto la acción más se limita y empequeñece, más se aburre el lector, por lo pronto, y después menos campo le queda al autor para probar con el ejemplo lo que se proponía.

Ya que el carácter de Gedeón no era propio para provocar sucesos que interesaran y que a todo soltero pertinaz le enseñasen el buen camino, pudo hacer el autor (no sé si pudo, debió, quiero decir), que los acontecimientos hurgando[44] y sonsacando el ánimo del protagonista trajeran la ejemplaridad y la emoción estética que de Gedeón era en vano esperar.

Pero, nada de esto: ya dije que los tres amigos y co-reos de Gedeón son como él, ni más ni menos. Herodes, como Gedeón, es un celibatario camastrón que aguarda facilidad y momento —212→ para las más bajas y prosaicas aventuras; que hasta en la misma Solita va a saciar sus torpes deseos, y que por fin muere arrepentido y contrito como muere el *Buey suelto*. Anás y Caifás parecen el mismo tipo con diferente nombre, y los dos parecen una segunda prueba de Gedeón. De modo que se ha ingeniado el autor de tal arte, que con tener a su disposición, cuatro solterones, sólo pinta uno, y ese tan singular[45], tan desprovisto de ejemplaridad, a fuer de insignificante, que la mayoría, la inmensa mayoría de los solterones podrán darse por no apercibidos ni emplazados en el libro del Sr. Pereda. Otra cosa hubiera sido si, por fas o por nefas, de *El buey suelto* resultara, que en toda clase de vida, para todo carácter, el matrimonio es el estado mejor, y la soltería está llena de dolores y de achaques.

Si la acción es pobre, como decía, no peca menos de mal aliñada. Consta de tres jornadas la novela, y al principio de cada una el autor sale a las tablas a decir el prólogo; aunque bien mirado, la jornada primera, tan pesada y fría, no es más que un prefacio de toda la obra. Muchos lectores habrá que dejen el libro antes de doblar el cabo, antes de llegar al medio, que es donde empiezan a aparecer

algunos seres, humanos o no; pero, en fin, interesantes. Adonis, el perro, es el *personaje* que comienza a dar algo de animación a la escena. ¡Pero antes! Las riñas de los criados, el cónclave de los solteros, las vulgaridades de la posada, los contratiempos de la fonda, los sermones del médico, ¡qué pesadez, qué 200 páginas tan largas!

El interés, el pequeño interés que en la obra existe, comienza desde la aparición del ratonero y dura hasta que el asma y la gota se agravan.

Desde la primera vez que Gedeón hace cama, el mezquino interés a que me refiero se acuesta también para no levantar más cabeza. ¡Qué horas tan largas pasa el lector junto aquel lecho de angustias...! Y luego el asma, la gota... ¡la gota serena!

Por lo visto los casados en llegando a viejos no tienen achaques, o de otra manera, el matrimonio se ha constituido como caja de retiro para los achaques de la vejez. Ya advierte el autor que el marido debe tener quince años más que la mujer; es claro, porque así cuando él tenga sesenta y cinco, ella con —213→ sus cincuenta todavía podrá cuidarle. El amor entre los iguales, entre el joven y la joven es niñería, fuego fatuo, poesía, pura poesía: lo importante es la taza de caldo, la asidua asistencia. ¡Demonio!, (como diría el Sr. Pereda) esta moral de bayeta amarilla, no es moral, es un tratado de vendajes; cosa de hospital y de botica.

¡Ah, Sr. Pereda, el amor apasionado, el amor por el amor existe, lo han cantado los poetas, lo cantan los pájaros, y el sol, y los ángeles -según dicen- y lo canta Gayarre y mejor que todos; y el matrimonio, fatal, pero honrada consecuencia del amor con buen fin, puede seguir siendo amor y algo más y mejor que emplastos y cataplasmas, que afecto de clases pasivas, sol del invierno de la vejez! El matrimonio, como V. lo pinta, se ha hecho para los egoístas: según V. lo entiende, debieran ser los solterones, opresores y materialistas, los primeros en casarse; y eso precisamente es lo que V. prueba: Gedeón debió casarse a tiempo, es verdad; ¡pero mísera esposa de Gedeón! ¡Miserable esposa la de cualquiera que se case por las enseñanzas de *El buey*

*suelto*! Pero en rigor yo no debía ya hablar de esto. Trataba de la composición desmañada de la novela, ¿por qué volví al punto de su enseñanza fallida? Por algo fue; porque lo que perjudica al arte, lo que daña al libro como obra bella, también perjudica al propósito del novelista. Nos quedamos sin interés y sin demostración.

Hablemos ahora un poco de la forma retórica y gramatical. El lenguaje de *El buey suelto* no es irreprochable; falta muchas veces precisión, acaso propiedad, y de aquí lo difuso y vago de muchos periodos; más se distingue en general por lo correcto el Sr. Pereda. Hace, sin embargo, alardes de provincialismos excesivos, y algunos son de los que no pueden tolerarse porque se oponen al carácter general de la lengua española y a las corrientes que sigue. El empleo del *cual* por el *qué*, la anteposición del pronombre de segunda persona *te* al de tercera *se*, cuando van juntas, y otras maneras de decir que se permite el autor, no deben alabarse porque van contra el uso y no tienen hoy la sanción del buen gusto ni de los buenos escritores. Cada vez que emplea un sustantivo, se cree el señor Pereda obligado a no repetirlo, aunque sea en los diálogos, en muchos renglones a la redonda, y de aquí el empleo de pronombres que hacen anfibológica la frase. Y lo peor es —214→ que este prurito quita naturalidad, además de claridad en la locución, y en el diálogo hasta la verosimilitud.

Es muy cierto, a propósito, que dialoga bien el Sr. Pereda; pero a veces se regala el oído con sus diálogos, abusa de ellos, los escribe inútiles y prolijos contra las exigencias más inexcusables del interés, y con peligro de que la atención y la paciencia de los lectores se acaben.

El estilo, sin duda, es fácil, abundante la frase; pero ni por casualidad conciso; culpa de la falta de precisión de que antes hablaba. Bien está que el autor sea verboso; pero si habla por boca de sus personajes, se expone a que les tengamos por charlatanes. El estilo es el hombre; pero no así en *El buey suelto*, porque si tal fuera, allí no habría más hombre que el autor: Regla habla como le corresponde; el perro no habla, pero piensa como deben pensar los perros en su

situación; todos los demás hablan como no piensan y como no debieran hablar. El doctor es el único que tiene allí derecho para hablar como… un doctor.

Resumen: el Sr. Pereda no es un novelista adocenado; sobre que *El buey suelto* no es la mejor de sus obras, aun en esta se adivina que el autor, más atento a lo que hace, será capaz de escribir libros muy aceptables.

Creo, con la opinión más común, que el Sr. Pereda sabrá siempre describir mejor que narrar; verá cuadros mejor que inventará planes; pero no por esto dejará de ser novelista: el citado Zola tampoco tiene la imaginación que es propia para la invención de argumentos interesantes por las peripecias, y sin embargo, es un gran novelista. No defiendo su talento como símbolo de escuela; admito la novela de invención y peripecias como la descriptiva en que se complace el realismo, y lógicamente prefiero la que reúne ambas ventajas: por ejemplo, los *Episodios* de Pérez Galdós, las novelas de Dikens[46], etcétera, etc. Cultive el Sr. Pereda sin descanso, pero con esmero, el género a que su talento le ata, y no serán sus obras, como él dice, cada vez peores, sino todo lo contrario.

Y si esto lee, crea por Dios que más le convienen advertencias desinteresadas e imparciales que alabanzas exageradas y fumigaciones intempestivas.

—[215]→

# Un prólogo de Valera

No soy bibliófilo: no sé si existirá alguna traducción directa del *Fausto* en nuestra literatura; pero pienso que no, y esto mismo me han dicho personas que suelen tener buenas noticias en esta materia. Puedo dar, si no por seguro, por muy probable, que la traducción del Sr. English es la primera que se ha emprendido (y esto ya constituye un mérito) vertiendo directamente el original alemán al castellano. La edición es esmerada y lujosa; de un lujo a que no nos tienen acostumbrados los libreros españoles. Siete entregas van publicadas, y por ellas no es posible juzgar del conjunto de la traducción; pero sí de las cualidades de la parte material, por las que sólo plácemes merece la casa de los Sres. English y Gras, que con tal fuerza emprende sus trabajos editoriales. La versión es casi literal; no aspira, por consiguiente, al mérito de obra de arte como tal traducción; procura ser fotografía, y esto, en mi opinión, lo consigue.

A pesar de ser tan recomendables las ventajas de que dejo hecho mérito, la que supera a todas, la que hace de esta publicación un acontecimiento notable, es la siguiente: el libro lleva un prólogo de D. Juan Valera con este modesto título: *Algo sobre el Fausto de Goethe*; hablemos del prólogo.

Valera es la esfinge de nuestra literatura actual. No importa que él lo niegue, porque tal vez le parezca de mal tono ese —216→ misterio psicológico en que se le envuelve, porque tal vez aspire a una postura sosegada, olímpica, serena, como la de Júpiter, o como la de Goethe.

Diga él lo que quiera, hablar de Valera es exponerse a no acertar. Que Valera es así, que es de este otro modo... siempre será exagerada cualquier afirmación.

Como decía D. Liborio el de Campoamor, Valera es *un si es no*

*es*... todo. De lo único que no tiene pelo, es de tonto.

Ahora trata del *Fausto de Goethe*, y burla burlando hace la monografía crítica quizá más profunda y perfecta de cuantas se han escrito en España; donde, dicho sea de paso, este género de literatura no ha sido ni bien ni muy cultivado.

A *Goethe* le falta poco, acaso nada para haber merecido el fabuloso número de comentarios que ha tenido Dante; pues bien, entre tantos, ninguno de los que son dignos de estudio fue obra de autor español; Valera es el primero que publica entre nosotros algo acerca de *Goethe*, algo que valga la pena de leerlo.

Como Valera se basta y se sobra para sentir y sentir por cuenta propia, prescinde de todos los trabajos que han tenido análogo objeto, y nos dice lo que él piensa sobre *Fausto* y sobre *Goethe*, que es precisamente lo que queríamos saber; porque para conocer la opinión de Lewes, de Merimé, de Montegut, de Rosenkrank, etc., etc., no necesitábamos de Valera.

Siguiendo el ejemplo del diestro crítico, así como él ha prescindido de lo mucho que sabe de otros autores, voy yo a prescindir de lo muy poco que conozco en el asunto, y con esto libro al lector de la molestia de media docena de citas. Voy a decir sencillamente, qué me parece a mí de lo que le parece a Valera. Comienza nuestro literato por negar la posibilidad de una epopeya en los tiempos que corren. No soy capaz de apasionarme por el pro ni por el contra. Confieso ingenuamente que al ver hoy en tela de juicio tan importantes problemas como la espiritualidad del alma, la vida futura, la finalidad de la creación... y el derecho a la existencia, no puedo, materialmente no puedo tomar a pechos esas disputas escolásticas que consisten en nombres, bien miradas las cuestiones mismas. Si epopeya es algo como la *Iliada*, creo como el Sr. Valera que no se puede escribir ya epopeyas; pero si el Sr. Canalejas, y otros autores, extranjeros, que como él opinan, tienen —217→ razón y cabe hacer una síntesis poética de una civilización, aunque sea por muy distintos procedimientos, claro está que la epopeya es un género posible

todavía.

En lo que convienen Canalejas y Valera es en que el *Fausto* no es la epopeya de la edad actual; porque Canalejas afirma que la *Comedia* del Dante es hoy todavía la epopeya de nuestra edad, y Valera dice que nuestra edad no es susceptible de epopeyas. Sea todo por Dios y como Dios quiera. Que Goethe se propuso escribir algo por el estilo de eso que Valera afirma no ser posible, no cabe negarlo, y nuestro crítico no lo niega; por eso mismo encuentra más valor en el *Fausto*, porque sin ser lo que tal vez el autor quería, es, con todo, la obra poética más admirable de la literatura moderna.

Pero ¡ay de los poetas que sin el genio de Goethe emprendan imposibles por el estilo! En el doctor Faustino se burla Valera de esas pretensiones, figurándose al protagonista empeñado en la epopeya filosófica que tiene auroras y vislumbres del porvenir. Bueno que el doctor Faustino y el Sr. Henao y Muñoz se pongan en ridículo escribiendo poemas de ambos mundos; pero ¿quedarán también comprendidos en la conminación de Valera, Víctor Hugo con su *Leyenda de los siglos*, y algunos otros grandes poetas que escribieron poemas de esta índole? Yo me permito creer que no es sólo Goethe quien, sin acertar con la epopeya, escribió poemas muy notables.

Por muy breve que el autor del prólogo quisiera ser, es claro que algo tenía que decir del hombre antes de tratar del libro. Si empeñada es la controversia que existe respecto de las cualidades y defectos del Fausto, no lo es menos la que se ha entablado sobre el carácter del ilustre poeta. Goethe tiene entusiastas que aplauden sin reserva todos los actos de su vida; pero, en cambio, escritores muy notables no han ocultado cierta antipatía, respecto del hombre, no respecto del genio.

Chateaubriand pasó cerca de Goethe sin querer visitarlo (acaso tenía miedo de su presencia olímpica); Víctor Hugo, sin negar a Wolffgang su grandeza, le niega la calidad de hierofanta que concede a otros poetas como la suprema virtud; entre los críticos, no se diga, yo podría citar alguno, español y muy notable, aunque escribe poco, que no mira a Goethe con buenos ojos.

Valera no podía ser de estos; como que *mutatis mutandis* Valera, en el carácter, se parece un poco a Goethe. Tiene el afán, como él, de saberlo todo, no por saberlo, sino por verlo en su imaginación de artista: Goethe contempla el mundo como un gran espectáculo, donde lo principal no es la materia misma el *substractum*[47] de lo que sea, sino el *scheinen*, el aparecer. Sin embargo, en sentir de Valera, este modo de considerar el universo no hizo de Goethe un indiferente, un egoísta; natural, ante todo, no fue Goethe como los filósofos de la escuela de Fichte hasta el menosprecio de la realidad externa, sino que supo conservar, con estas grandes miras, los instintos más sanos y primitivos, la naturalidad en el sentir y el amor de la vida ordinaria, que suelen perder extraviándose muchos idealistas. En esto pienso que Valera tiene completa razón, y lo prueban los personajes que Goethe creó idealizando la realidad, procedimiento que viene a ser el resumen de su estética. Al disculpar los actos de la vida real de Goethe acaso nuestro crítico peca de benévolo, porque si se explica el abandono de Federica Brion, por ejemplo, no se justifica; y esta divina aparición en la realidad del arcángel, que deja atrás en belleza ideal a cuanto imaginó más tarde el gran poeta, es para su memoria una sombra, porque el perdón sublime de la resignada mártir en vez de borrar la culpa la agrava; cuanto más nos enamoramos de la hija del pastor, tanto más reprensible nos parece la conducta del amante. Acaso cuando tenga los años del Sr. Valera vea yo menos gravedad en esta clase de delitos; pero hoy por hoy, a pesar de la literatura escéptica que priva en este particular, Goethe no merece mi absolución (que tampoco necesita) para sus pecados de amor, porque no pecó por amar mucho, sino tal vez por amar poco. De todas maneras la discusión de esta materia es ocasionada a caer en sensiblerías cursis y la dejo a un lado. En la vida del gran poeta hay otros lunares que no se pueden desvanecer a fuerza de buena voluntad.

Por ejemplo, la conducta de Goethe respecto de Fichte, deja mucho que desear. A lo sumo aceptaré la explicación figurada que nos da Heine. Goethe, dice, era en la corte de Weimar como uno de esos

dioses muy grandes que caben en templos muy chicos, porque están sentados: si se levantaran romperían la techumbre con la cabeza. Comprendiéndolo —219→ así Goethe no quiso levantarse y consintió que Fichte fuese maltratado como ateo, enemigo del Estado.

Valera va, sin duda, más lejos de lo necesario en su panegírico de Goethe; pero tiene el acierto de no disculpar al poeta fraguando teorías morales *ad hoc*; rechaza, por tanto, esa hipótesis estético-moral, según la que el genio es tal vez una enfermedad y necesita otra esfera moral muy diferente de la moralidad que sirve para el vulgo de los mortales. El buen instinto de Varela se revela contra semejante teoría, que no ha dejado de ser defendida por talentos muy notables.

Acaso en nuestra patria no falte quien en calidad de genio, se permita ciertos abusos de confianza con la moral estricta, que digan lo que quieran es igual para todos.

Sin embargo, Valera aunque siga al sentido común, no puede menos de ser original, y sienta una teoría muy verosímil para disculpar a su modo a los poetas que no son todo lo buenos que debieran. Dice que el poeta, como el orador, ha de ser *vir bonus*, que nadie expresa bien lo que no siente en realidad; pero añade que lo que falta a veces a los poetas es la constante y perpetua voluntad de ese bien. Tiene razón; pero esto no sólo les pasa a los poetas: ser buenos de intención hasta el momento en que más se necesita esa bondad, les sucede a muchos; el caso no es sentir el bien y amarlo: la verdadera fuerza moral está en resistir la tentación.

Pero dejo ya las consideraciones de Valera acerca del autor del *Fausto*. En el próximo artículo veremos lo que el autor de las *Ilusiones* opina de la obra maestra de Goethe.

Por hoy concluyo dando la enhorabuena a nuestra literatura porque se ha enriquecido con una obra que, siquiera sea de reducido tamaño, es profunda y notable, por pertenecer a un género apenas cultivado en España.

* * *

Son estas obras del genio que se llaman *La Iliada*, *La divina comedia*, *El Quijote*, *El Fausto*, medida del progreso de nuestras más altas facultades; en estos dechados del arte hay mucho más de lo que puede ver cada cual en las distintas circunstancias de la vida: son, como la naturaleza, un libro abierto en que puede leer cada edad y cada hombre páginas muy distintas. ¡Qué diferente impresión la que produce el —220→ poema de Goethe, por ejemplo, allá en la adolescencia, la edad triste, de la que causa al joven vigoroso de espíritu, que lucha contra los vanos sueños por un lado, y por otro contra la invasora prosa de la vida vulgar y mezquina que nos asedia, y al fin casi siempre nos conquista! Profundos sarcasmos, lecciones de experiencia dolorosa, gritos de desesperación; todo eso lo mira el adolescente sin entenderlo, aunque piensa que bien lo entiende y penetra; confunde con su vaga tristeza, que no tiene motivo a no ser el presentimiento, aquella tristeza del sabio aburrido y hastiado que se queja de heridas reales y palpables. Después el joven, que siente como una voluptuosidad misteriosa, espiritual, casi mística, la fortaleza del ánimo, desdeña la abdicación de Fausto, y sólo vuelve a tenerle en estima cuando se arroja a vivir en todos los espacios y en todos los tiempos, a agotar el vivir pensándolo todo, sintiéndolo todo. Y dicen que pasada la edad de la fuerza, al declinar la vida, el drama de Fausto adquiere a los ojos del lector más profundo sentido, y que se ve en aquella primera escena de la primera parte el triste compendio de la existencia invertida en vanos afanes, en trabajo infructuoso; muere la fuerza y no muere el deseo; lo que se desdeñó por vulgar y perecedero, se busca y ansía como si fuera bien infinito.

El Sr. Valera, que ya no es joven y que es sabio, como Fausto, comprende toda la verosimilitud de aquella venta del alma que Fausto entrega al demonio, sin miedo, porque Mefistófeles es un diablo de baja estofa que no puede arrastrar consigo, para siempre, un espíritu como el de Fausto. Lo que sí puede es distraerle, sonsacarle y hacerle perderse por tiempo en el laberinto de la vida sensual, limitada por estrechos horizontes. La interpretación que da el Sr. Valera de las

relaciones entre Fausto y Mefistófeles, me parece ajustada al pensamiento de Goethe y sumamente ingeniosa. Es la verdad, y hasta los economistas hablan de esto, que las recompensas que suele encontrar el sabio en la vida, no corren en el mercado como moneda de ley, y no hay que culpar de tal desgracia a la sociedad, que vive como puede, ni al libre cambio, ni a la concurrencia especialmente: es que los sabios, abstraídos con sus meditaciones, no saben lo que más falta les hace, que es vivir: pues bien, Mefistófeles es la sagacidad artera, el espíritu mezquino del negocio y la trampa, es un *diablo de* — 221→ *mundo*, por decirlo así, que puede enseñar al doctor todas las socaliñas y malas artes que son indispensables en este valle de lágrimas para vivir con la gente. En cuanto Fausto vuelve a las andadas, a las aspiraciones ideales, a los ensueños metafísicos, Mefistófeles no le entiende; en lo que le sirve maravillosamente es en la intriga, es su trotaconventos; diablo rufián, no entiende para qué Fausto quiere visitar la región de las madres, y en cambio, en la Valpurgis demuestra que está entre los suyos, que aquella vida del sábado, del aquelarre, es su elemento natural y propio.

Con razón se extasía el Sr. Valera ante la imagen de Margarita, la más hermosa criatura de Goethe, y acaso de la literatura moderna.

Margarita es el triunfo de la burguesía en el arte; de la clase media de la poesía, si vale decirlo en estos términos. Tomada de la realidad, de la vida que parece más prosaica y vulgar, Margarita es, sin embargo,

«[...] el tipo de ideal belleza

que flota en las entrañas como un sueño».

Sus primeras palabras en el poema, que tan bien traduce el poeta italiano en aquella frase:

«*Io non son damicella*

*ne bella* [...]».

ya la rodean de un aroma misterioso y dulce de violeta... Su modestia y su honestidad le parecen al diablo murallas casi inexpugnables; y esto mismo es incentivo para *Fausto*, que hasta en sus devaneos necesita algún objeto digno de su ambición. Goethe ha idealizado a la *menagere*, que dicen los franceses, a la mujer de su casa, que decimos nosotros; ya es anuncio de esta apoteosis aquella frase del estudiante: «la mano que el sábado coge la escoba es la que mejor os acaricia el domingo». Margarita cuenta a Fausto sus quehaceres: «tenía una hermanita que se murió»; daba mucho que hacer, ¡pero ella la quería tanto!...

Sí, bien hace el crítico español en estimar como lo mejor del *Fausto* la creación de Margarita; de este episodio del poema, que mejor dicho es el principal asunto de toda la primera parte, se deriva una literatura completa, que muchas veces ha degenerado en la trivialidad y en la prosa menos artísticas; —222→ pero no por culpa del genio que supo mantener esta realidad de todos los días en la región de las ideas eternas.

Admito de buen grado la teoría estética, que se ha confundido muchas veces con el realismo, de la idealidad de lo real.

Si Platón dudaba que para ciertas nociones de objetos ordinarios hubiese correspondientes ideas, contradigámosle enhorabuena, y admitamos que lo ideal, como el éter, lo penetra todo, y en todo se puede ver cuando se sabe mirar; quizá por el contraste de la apariencia humilde y del fondo bello nos seducen más las obras de arte que, como el Divino Maestro, ensalzan a los que se humillan; pero no nos apasionemos por este extremo cerrando de este modo los ojos a

otros horizontes de la belleza.

Se ha negado por muchos a la segunda parte del *Fausto* el mérito que en la primera todos reconocen, y se le ha negado, porque así como antes Goethe se mueve en el mundo real, en este segundo vuelo llega a lo ideal directamente y lo trae a la realidad individual del arte por medio de la alegoría y el símbolo.

El Sr. Valera, aunque no oculta que su literatura predilecta es la que se conserva fuera del brutal realismo, pero tratando objetos de la realidad finita, tangible, sabe, sin embargo, considerar el mérito posible de otras esferas no menos legítimas en el arte, y ateniéndose con su buen sentido de hombre de talento al *to meson* de Aristóteles, y despreciando los extremos a que se entregan ciertos espíritus mezquinos, admite la belleza de la alegoría y de los otros procedimientos artísticos, propios para la representación literaria de la belleza ideal, no abstracta, como suele decirse equivocadamente.

En la segunda parte del *Fausto* no hay esa profunda filosofía que han querido encontrar los fanáticos de Goethe; ni debía ni podía haberla.

Hay, sí, un sentido filosófico, una tendencia ideal, y esto legítimamente, sin que por ello decaiga la obra ni mucho menos deje de ser artística, como ha supuesto algún crítico que más sirve para promotor fiscal que para crítico.

Según esa crítica que sólo quiere en el arte caballeros andantes si llevan camisas en la maleta (según el consejo del castellano de la venta), sobra de hoy más en la poesía toda representación de lo invisible, de lo infinito y eterno. Adiós —223→ poesía religiosa, adiós odas y elegías de los profetas, cantos del Mahabarata, y todo lo que eleve el alma sobre la materia y lo finito. Este positivismo de perro rabiado que se apodera en nuestros días de algunos señores que no queriendo discurrir niegan las facultades más nobles del hombre, este positivismo-anemia ha invadido el arte a última hora y causará grandes estragos si no se le va a la mano. Había dicho el positivismo

francés que es superficial, pero no tanto como el nuestro, que la metafísica llegaría a ser pura poesía; pero aquí lo entienden de otro modo y ni para el arte les sirve lo ideal, lo que se levanta sobre sus cortísimos alcances. Este positivismo ya no admite lo eterno femenino, por ejemplo, y en punto a femenino se queda con la planchadora de su casa, que no es eterna, pero es real, palpable, en una palabra, positiva. Lo más triste en el nuevo propósito no es la extravagancia, pues mayores las ha habido, es la pobreza del intento, que acusa la pobreza de las facultades, un cansancio prematuro, una atrofia censurable.

Viene todo esto a cuento, porque ayer mismo un órgano de ese positivismo de candil decía que ni en el *Fausto* de Goethe, ni en el *Manfredo* de Byron, ni en el *Ahusverses* de Quinet, ni en *El diablo mundo* de Espronceda existía el arte verdadero. Y ¿por qué no decir lo mismo de la comedia del Dante y de todo el arte alegórico derivado de aquella epopeya?...

Quédese esto aquí, porque fuera descortesía para con el señor Valera tratar con más despacio este punto incidental; pero el autor del prólogo al *Fausto* me perdonará esta indignación episódica, comprendiendo su justicia. Si el crítico ha de seguir en sus juicios tan sólo sus aficiones pasajeras (hijas quizá de su mediano gusto y cortos alcances) y sentarlas como dogmas estéticos, ¿en qué abismo de vanas disputas va a caer ese ministerio, que no diré que sea sagrado, pero que al fin es respetable?

Aprendan del Sr. Valera todos los que tengan determinadas preferencias, a sacrificarlas en aras de la verdad y de la justicia; y si quieren una receta, también estudiada en la conducta del Sr. Valera, oigan esta, que vale por cualquier otra: pocas teorías inventadas de sopetón y a gusto del fabricante, mucho respeto a la tradición del gusto, que es acaso la que le merece mayor entre todas las tradiciones, y sobre todo... *versate* —224→ *mane*, etc., etc. ¡Pero qué se puede esperar de quien hace alarde de no saber... ni latín! El Sr. Valera, que conoce los clásicos y a los modernos, que ha vivido con la imaginación en todos los mundos del arte, que sabe la parsimonia con que se debe

hacer uso de las teorías estéticas de última hora, y cuán malas suelen ser las exclusivas, jamás escribirá críticas por el estilo de las que censuro; y en cambio, no tiene más que mover la pluma para producir trabajos tan notables en este género difícil de la *estética aplicada,* como el prólogo de que he hablado, cuya lectura aconsejo a mis lectores.



# Pequeños poemas

(Campoamor)

Juan Pablo Richter, el gran humorista alemán, digno de ser popular en todos los países, tenía la pasión de lo pequeño, de lo olvidado, de lo insignificante a los ojos vulgares: buscaba entre las cosas relaciones ocultas y extrañas, que para su delicado sentimiento tenían un valor que los demás no comprendían; y para saciar esta pasión, para cumplir esta como misión que se había impuesto, adoptaba procedimientos singulares, de que sus biógrafos nos dan cuenta.

Juan Pablo apuntaba en un libro de memorias las más heterogéneas noticias sobre asuntos sin importancia aparente; noticias inútiles, y, sobre todo, desordenadas e incoherentes para cualquier profano, pero que servían al autor de *Los papeles del diablo* de primera materia, que su ingenio sin par trabajaba cuidadosamente en obras como *Fibel* y *Levana*.

No era esto sólo: describe una ilustre escritora alemana en *Los últimos amores de Richter*, la vida casera del poeta de Beireuth y las *rarezas* con que adornaba su gabinete de estudio: en él tenía, en un gran cofre, una especie de arca de Noé, pero en la que sólo alimentaba a los animales que suelen inspirarnos repugnancia o desprecio: arañas, moscas, ratones, etcétera. No era un naturalista ni un miembro de sociedad alguna —226→ protectora de animales: las moscas le servían para alimentar a las arañas, y a todos aquellos bichos los cuidaba con regalo, y ponía en ellos no pequeña parte de sus amores, que abarcaban cuanto hay en la naturaleza.

Con no menor esmero guardaba y conservaba Juan Pablo, cual si fuera ricos tesoros, colecciones de objetos, inútiles ya, de la industria humana: tapones de corcho, botones viejos, clavos rotos,

etc., etc.; y tampoco hemos de atribuir a tan grande hombre la pasión vulgarísima de los coleccionadores de sellos, cajas de fósforos, etc. Sin afectación, con verdadero interés, por motivos legítimos que en todo su valor sólo el mismo Richter podía apreciar, ocupábanle tales cuidados, y decía que nada de cuanto crió la naturaleza, ni de cuanto trabajaron el ingenio y la mano del hombre, merecen el desprecio y el olvido; que agotada la utilidad inmediata de un objeto, no se extinguía su valor intrínseco, y que los esfuerzos de discurso, y los sudores materiales que cualquier artefacto costaba, en él vivían y le daban la dignidad imperecedera de ser obra humana.

Este mismo afán y tendencia que respecto a los objetos materiales determinaban en el poeta tal conducta, producían análogos efectos en las relaciones morales, que él sentía y comprendía con delicadeza que llamaré infinitesimal, porque llegaba a deslindar diferencias y contrastes, y a ver circunstancias y analogías allí donde sentidos más groseros, los de casi todos los hombres, ya nada distinto y claro veían.

El optimismo de Richter, mucho más profundo y prudente que el pesimismo de otros filósofos y poetas, tenía acaso su fundamento, no sólo en ver la armonía de las cosas, sino en contemplarlo todo realzado; lo grande, porque lo era, a primera vista, y lo pequeño, porque bien mirado le parecía grande. Sin esto, muchos rasgos del genio extraño de Richter no tienen explicación racional, y con esto se explica el encanto, acaso sin igual, que producen ciertos pormenores de sus obras inmortales...

Viene todo ello a cuento, porque pienso poder demostrar que el ingenio de Campoamor, el carácter de sus pequeños poemas tienen, no vaga analogía, sino parecido bien señalado con el genio y las maneras de sentir y escribir de Juan Pablo. En muchos respectos, es claro que existen muchas y bien —227→ claras diferencias; pero bajo el punto de vista a que contraigo la semejanza la creo innegable. Y no la saco a relucir por capricho, sino porque me sirve para explicar a mi modo lo que yo entiendo que son los pequeños poemas.

Si se me pide una definición técnica me guardaré bien de darla: no creo que la ciencia de la literatura haya llegado a deslindar los campos de la poesía de modo real y evidente, y en el terreno movedizo de las abstracciones y de lo opinable no vale la pena de buscar lo que cumplidamente sólo puede ofrecer y darla ciencia... cuando pueda.

Pero otra cosa es señalar caracteres de la poesía que con tanta fortuna cultiva Campoamor, caracteres que den idea aproximada del objeto.

Para mí, los pequeños poemas son la poesía de lo pequeño; de lo pequeño a los ojos de los distraídos, del vulgo, de los poco delicados.

Campoamor ha hecho en los pequeños poemas lo que Richter en su arca de animalitos y sus colecciones de objetos inútiles; y para que la semejanza sea más clara, también Campoamor hace de sus poemas libro de memorias en que deja consignadas multitud de noticias de todos los órdenes, máximas, verdades científicas, etc., etc., que va recogiendo en su experiencia de la vida y de los libros.

Así como para Richter hay relaciones ocultas, como subterráneas, entre ideas y objetos que parecen los más heterogéneos, para Campoamor existe también un mundo de relaciones misteriosas entre lo real y lo ideal, lo sublime y lo pequeño, lo poético y lo prosaico, hasta entre lo bueno y lo malo; relaciones que le obligan a buscar una prosa poética para sus versos, a tomar frases y conceptos de los autores más ajenos acaso a la poesía, y a buscar para sus poemas argumentos que a un público mal preparado podrían antojársele materia baladí, indigna del poema. Los traductores, que no suelen ser hombres de genio, se quejan de las dificultades que presenta una versión de Richter, porque a veces se traducen ideas y frases que parece mentira que hayan estado en la intención del poeta. A Campoamor, a pesar de su estilo terso y bien claro, le pasa algo parecido: muchas veces, si no se sabe leer mucho entre líneas (y casi siempre con el corazón) no se le entiende del todo. Voy a poner ejemplos que prueben esto, —228→ y además lo principal de mi tesis,

a saber: que el pequeño poema es la *poesía de lo pequeño*, en el sentido que ya Vds. saben, lo pequeño reivindicado, dignificado; lo pequeño que no lo es aunque lo parece.

Antes debo advertir que yo no admito más *pequeños poemas* que los de Campoamor, que son *la manera* de un genio, no un género de notas y caracteres comunes que pueden convenir a obras de autores distintos. Todo género literario se determina por la forma, por el modo de la producción; los pequeños poemas son de distinta forma: ya dramáticos, ya lírico-dramáticos, épico-líricos, etc., etc.; el que quiera definirlos como género, no podrá menos de caer en confusiones; pero si no se miran como géneros, si se atiende al fondo, que es el modo de la inspiración, la manera, no ya de producir, sino de concebir, sentir y fantasear del autor, es posible fijar, un tanto aproximadamente, la naturaleza de los pequeños poemas. Ahora bien, si en los veinte poemas de Campoamor existe esa poesía de lo pequeño en el sentido repetidamente indicado, será muy probable que hayamos dado, por lo menos, con uno de los caracteres distintivos; que no pretendo yo otra cosa.

El *Tren expreso*, en mi juicio el mejor de los veinte poemas[48], es ni más ni menos, aparte la descripción magnífica que le sirve de *fondo* (en sentido pictórico), la expresión poética de lo que llamaba un autor francés «los amores al minuto», que nacen como quiera, cuando quiera, donde quiera, que parecen fuegos fatuos, chispas eléctricas, nonadas, y que sin embargo de su aparente insignificancia dejan en el corazón profunda huella. Al mismo Campoamor le he oído interpretar de este modo el sentido del *Tren expreso*, y aunque él no lo explicara, bien claro lo dice el poema.

Y ¿qué es esto sino lo *pequeño moral*, que sólo es pequeño para el vulgo? El *beso* de Paolo y Francesca, no como aparece *desleído* en el drama de Silvio Pellico, sino como nos lo pinta Francesca cuando dice:

—229→

«Questo que piu di me non fia divisso

la boca mi baccio tutto tremante…

Galeotto fu il libro è chi lo scrisso!

Quell giorno piu non leggevammo avante

[…]

es la expresión de un *amor al minuto* como el amor del *Tren expreso*; para el vulgo estos amores son poca cosa, no para Campoamor que siente

en Cádiz repercutir

un beso dado en Cantón.

*Dichas sin nombre* es un corolario (perdonad, si podéis, la palabra) del *Tren expreso*; la inglesa que el autor conoció en la quinta de Pombal fue para él tan poca cosa que ni de su nombre se acuerda; y sin embargo, después de mucho tiempo, aquel amor de una tarde *repercute* y Campoamor desea saber cómo se llamaba aquella mujer

«Que en los labios tenía, aunque era inglesa,

los mortales perfumes del Oriente».

En *La novia y el nido* la perspicacia ingenua de una niña adivina secretos del amor de los grandes por los amores de los pequeños, de los pájaros. Si Isabel fuera otra y no una criatura de Campoamor, no se pararía a contemplar lo que hacen las golondrinas, ni a comparar sus amores, que para tantos pasan como si no fueran, con los que suelen tener las personas.

El dejarse besar, ¿es malo o bueno? Este es el *gran problema* que puede parecer una niñería a cualquiera que oiga semejante pregunta de labios de Teodora que tiene diez años; pero que al cura del Pilar de la Horadada[49] (un *pequeño* muy grande) le parece problema insoluble.

*Dulces cadenas* es la historia de un canario a quien Jacinta, el día en que se casa, da libertad; la estrechez de una jaula le parecía poco a Jacinta para la felicidad de un ave y le regala el infinito espacio; pero el canario, después de volar en la inmensidad,

«Con el miedo que da lo indefinido,

halló en la claridad algo de oscuro»,

y volvió a morir en la ventana, cerca de su prisión estrecha, donde hubiera sido feliz toda su vida. La tesis, ¿pudo estar —230→ mejor formulada? Un rincón, una cárcel puede ser mejor espacio que el universo entero para quien amó y vivió en tan estrecho albergue.

La *historia de muchas cartas* es todavía un ejemplo poético de lo grande que es lo pequeño.

Dorotea se muere por lo que nadie creería, porque no viene el cartero; y su novio es un asesino, aunque nadie lo creyera, porque tiene pereza de escribir una carta, que siempre deja para mañana.

*¿Por dónde viene la muerte?* Prieto cree que sólo por la humedad

y el frío; de ningún modo por las niñerías de los ensueños juveniles, y, sin embargo, Eugenia se le muere de amor; ¿de amor a quién?, a nadie: es decir, se le muere por nada. ¿Habrá cosa más pequeña?

En el *Quinto no matar*, Campoamor nos ofrece la historia de una niña horrorizada por la muerte de un ave, de que le acusa la conciencia. ¡Qué cosa tan pequeña para los hombres! Pero ¿quién sabe lo que será ese *crimen* para un ángel, esto es, para una niña?

¿Y qué es la *Calumnia*? Una cadena de infortunios, originados de un pecado que el mundo llama venial. Entre el azar, y la malicia, y el descuido, dan impulso a un poco de nieve que después se convierte en avalancha: aquí lo pequeño es grande, pero no para el bien, sino para el mal. La misma tesis de otro modo.

* * *

Lo mismo que se nota en los poemas mencionados se echa de ver en *La lira rota*, *El trompo y la muñeca*, *Las glorias de los Austrias*, *Los amores en la luna*, *Las flores vuelan*, *El amor y el río Piedra*, etc.

Ginés Briones, el trovador de *La lira rota*, toca el guitarrillo, y cuando él sueña con la gloria, una moneda arrojada de una ventana viene a destruir todas sus ilusiones, corta su carrera rompiéndole el instrumento, y le hace volverse a su tierra, donde muere de cansancio, de hambre y desesperado. Lo pequeño del asunto no oculta el interés del fondo; lo que suele ser el *accidente* en el destino de los hombres, está simbolizado, en el guitarrillo de Ginés Briones.

—231→

Es *La lira rota* uno de los mejores poemas de la colección, y en él, como en pocos, aparece determinada con toda claridad *la manera* predominante de nuestro poeta; trata en *pequeño* la materia más importante: ve en un niño, músico ambulante, el destino de muchos genios que no llegaron a brillar en el mundo, porque la casualidad les rompió la lira, o lo que fuese.

*El trompo y la muñeca* demuestra cuánto influjo tienen en toda la existencia las pequeñeces de la infancia. Lo que no puede un sacerdote que tiene a su disposición el arsenal de la fe y de la moralidad, lo puede el juguete de una niña. Siempre lo grande en lo pequeño.

¿Y *La gloria de los Austrias*? El emperador Carlos V se llega a ver prisionero, por una noche entera, de un mísero aldeano. ¿No es este contraste de lo grande y lo pequeño, venciendo lo pequeño a lo grande por el poder de las circunstancias, una prueba más de que es acertada la observación que vengo confirmando?

*Los amores de la luna*, también poema de los que están en primera línea, es otra variación sobre el tema de la importancia que tienen en el destino humano los ensueños, las vagas aspiraciones que el vulgo toma por lo más vano de la vida. Una reina y un santo, sin perder de su grandeza, ponen sus amores en la luna, y fijan en estos amores[50] toda el alma.

La flor que va de mano en mano, y vuelve a la de que salió primero, es el desengaño que hiere de muerte el corazón de un poeta que vivía de ilusiones; aquí, como sucede en la vida, lo accidental, lo que parece insignificante, es cifra de todas las enseñanzas amargas que nos reserva la vida. Por eso *Las flores vuelan* confirma el aserto repetido.

En *El amor y el río Piedra* falta, en mi opinión, la unidad de fondo, porque el desastroso fin del desertor y la molinera no es consecuencia necesaria de la intención que se observa en la primera parte. Y, sin embargo, también encontramos la pequeñez del tiempo, de los minutos, influyendo en la suerte de los desgraciados amantes de manera decisiva. Un indulto que llega un *momento después*: este es el argumento de la triste leyenda.

Pesada habrá parecido, y con razón, esta prolija revista, que aún podría prolongarse, pero ha sido conveniente para hacer —232→ ver que no va descaminado el que considera predominante en los pequeños poemas esta manera del humorismo, que consiste en buscar

la grandeza de lo pequeño.

Recordarán Vds. que había establecido más arriba una semejanza entre Richter y Campoamor; pues ahora añadiré semejanza a semejanza. Campoamor, como Juan Pablo, se ha creado una poética especial, una estética a su imagen, según puede verse en el prólogo discretísimo que acompaña a la colección de los poemas. Yo admito esa poética, si no es exclusiva: para razonar los procedimientos del autor la juzgo excelente; pero no la juzgo por irreprochable si se trata de otros autores y de otros procedimientos. La sencillez en el decir casi rayana de la prosa, como Campoamor la quiere, está bien en sus pequeños poemas; pero sería ridícula en obras de otra índole.

Lo que no está bien en ninguna parte es el desaliño convertido en dogma. Campoamor, que es poeta de veras, que no necesita recurrir a las abstracciones de la *poesía en prosa* para defender la inopia del ingenio, porque no padece tal inopia, debiera desterrar de sus poemas ese cúmulo de consonantes vulgarísimos, esas asonancias molestas y esos giros prosaicos (los adverbiales y las oraciones de gerundio, en que tan lamentablemente abunda) que en nada favorecen a sus poesías, por más que prueban la firmeza de convicciones del autor.

Mi ilustre amigo afirma que él puede escribir, sin cambiar los consonantes, versos que encierren pensamientos distintos. Yo le aconsejo, si no es osadía, que en vez de cambiar los pensamientos, cambie los consonantes. Estas no son pequeñeces, Sr. Bremon, digo, Sr. Campoamor, son exigencias de la *lógica poética y musical* que también existe; no es ley arbitraria la de que el verso debe terminar con la palabra principal de la oración, no con las accesorias, aunque esto no sea precisamente puñalada de pícaro: tampoco es ley arbitraria que las muchas oraciones de subjuntivo, las de gerundio y las demás accesorias de conjunción adverbial[51], son poco a propósito para la poesía.

Conste que no son estas menudencias insignificantes, pero no insistiré en ellas por más tiempo.

Dice también el Sr. Campoamor que sus poemas son dramas, que toda poesía debe encerrar lo esencial de lo dramático.



Pues bien; yo creo siempre, con la humildad propia de mis años y del pito que toco, que ni sus poemas dialogados ni otro alguno tienen del drama lo esencial, sino las apariencias.

No es lo esencial del drama que el poeta no tome la palabra: en los dramas de Shakspeare, que no pueden ser más dramas, el autor, disfrazado o no, sale a veces a decir el prólogo; el caso es que cuando los personajes se presenten no sean símbolos de las ideas y sentimientos del autor, sino copia poética de la realidad; esto es, de la verosimilitud. Legítima es la poesía en que esto no sucede, pues el lirismo, sin dejar de serlo, puede recurrir a las formas dramáticas, y así sucede en algunos poemas de Campoamor; pero no se diga que se conserva lo esencial de lo dramático. En los pequeños poemas, lo mismo los personajes que la trama del argumento (que sería siempre mala a considerarla en calidad de drama), son como fórmulas de un álgebra poética, escogidas para exponer las ideas del autor, como pudieran haber sido empleadas otras. Cualquier argumento, cualquier personaje de Campoamor interesa mucho más por lo que da a entender que por sí mismo[52]. El que mirase los poemas de que trato bajo el aspecto esencialmente dramático, tendría que encontrarlos falsos, inverosímiles, sin interés, mal compuestos... y, sin embargo, son bellísimos casi todos. Prueba de que esto es cierto, lo tenemos en que los *poemas* que Campoamor ha llevado a la escena, aunque muy buenos, como obras de Campoamor, no obtuvieron el buen éxito merecido, porque el público, con derecho, los consideró como dramas.

Dice el Sr. Campoamor que acaso no vuelva a escribir más pequeños poemas. Yo lo sentiré mucho; pero como confío más que en la bondad intrínseca de esa forma, que se ha llamado género, en el ingenio del autor, me resignaré a no ver nuevos pequeños poemas, con tal de que el inventor discurra otra cosa. Comprendo que después de componer veinte obritas por el estilo, el autor tema los peligros

inherentes a tal manera de escribir: los personajes simbólicos se hacen fácilmente fríos; la antítesis constante entre la forma ligera y el —234→ fondo trascendental, que algunos dicen, llega a parecer amanerada. Hay algo de artificio en el pequeño poema, algo que no excluye la belleza, pero que al cabo nos obliga a echar de menos la naturaleza como Dios la hizo. ¿Querrá creer V., Sr. Campoamor (no va a querer) que encuentro más naturalidad y más sencillez en algunos versos de Garcilaso y de Fray Luis, a pesar del Petrarca y de Horacio y del Oriente, que en algunos pasajes de los *Pequeños poemas*, donde sus candorosas niñas de V. hablan con los pájaros?

De todos modos, la sencillez paradisiaca a que V. parece que aspira es imposible, sobre todo para quien, como el Sr. Campoamor ha vivido tanto. Cuando V. coge en brazos al hijo del Sr. Pidal o a cualquiera de esos angelitos con faldas que usted trata, me hace temblar con las cosas que les dice; parece usted un Schopenhauer jugando al trompo. Esos niños no pueden entender que en el fondo de su humorismo escéptico, al parecer, hay un optimismo alambicado, que es el que le hace a usted presentarse en todas partes risueño y bondadoso.

¡Así es la tierra, y ¡ay!, así es el cielo!

dice V. en alguna parte; pues eso es ser creyente de una manera muy singular. Creer en el cielo y empezar a quejarse de él sin haberlo visto es ser pesimista, diga V. lo que quiera, y pesimista de ultratumba, que es más grave. Todo esto, señor Campoamor, es pura broma. No soy de los que creen a los poetas por lo que dicen en los versos. Ya sé que es V. buen cristiano. Dios se lo conserve. Dignos de lástima son los que no creen en prosa.

No sé si habré dicho algo que no le guste. Delo V. por borrado. Lo que juro es que los *Pequeños poemas* son de lo mejor que se ha escrito en España en lo que va de siglo. Pero nadie los mueva.

# Marianela

(Pérez Galdós)

## - I -

¿Se acuerdan mis lectores de Mignon, la de Goethe, la amiga, la hija adoptiva de Guillermo Meister? De fijo que sí; y todos tendrán[53] presente que su nariz era bella, pero la boca demasiado cerrada y estrecha para una niña, en quien el desarrollo del cuerpo parecía reprimido por una mano de hierro. ¡La pobre Mignon!, cuyos años nadie había contado, y que al preguntarla Guillermo, ¿quién era tu padre?, contestaba: ¡El diablo mayor ha muerto! Figura inmortal en la literatura moderna, belleza misteriosa, creada por el corazón de Goethe, que era, dígase lo que se quiera, tan grande como su genio.

[...]

Una noche, Teodoro Golfín, famoso oculista, se perdió por los campos buscando las minas de Socartes, allá no lejos de los cerros, detrás de los que está Ficobriga, la patria de Gloria. Para guiarle en su camino encontró al cabo a un ciego, Pablo, y después a su lazarillo, Marianela, que cantaba en la oscuridad canciones monótonas y tristes, pero que tenían un encanto particular.

¿Quién era Marianela? ¿Qué cantaba Marianela? Yo creo que, sin saber cómo, debía cantar aquello de *¿Kennst du das Land wo die Citronen glhunn?* que era la canción de la Marianela alemana, de Mignon inmortal.

—236→

Marianela y Mignon se parecen, miradas con cierto cristal, como dos gotas de rocío; pero al que quisiera, con malicia, suponer que

Pérez Galdós había recordado a Goethe al idear a *Marianela,* se le podría probar, confrontando los textos, que Mignon y Marianela son dos tipos distintos, que necesitan respectivamente, para ser creados, un genio original que los produzca. Parecerá esto una paradoja al que no piense en ello de buena fe, pero no al que medite y sienta. En el fondo humano está el parecido, no en la labor artística: si Mignon os hace sentir y llorar, casi sin saber por qué, como hace Goethe llorar tantas veces, Marianela os enternece con análogas emociones, que también Pérez Galdós tiene esa vara mágica, privilegio de tan pocos.

Nadie dirá que Miranda, la de *La Tempestad* de Shakspeare, y Segismundo de la *Vida es sueño* son parecidas creaciones; y sin embargo, cuando Segismundo encuentra a Rosaura y cuando Miranda encuentra a Fernando, el amor del salvaje, mezclado de admiración supersticiosa, en los dos se despierta lo mismo, y Miranda y Segismundo se parecen en aquel momento. Cuando el príncipe de Polonia exclama:

Con cada vez que te veo

nueva admiración me das;

y cuando te miro más

aún más mirarte deseo,

¿cómo no recordar a Miranda?, que al ver a Fernando dice:

«¡Ah, qué veo! ¿Es un espíritu? Dios mío, cómo mira alrededor. Señor, creedme que es una noble figura. Pero… ¿es un espíritu?».

Estas semejanzas están en el alma humana, y las reminiscencias poéticas, quizá puramente subjetivas, personalísimas, que despiertan

algunas creaciones del genio, lejos de ser en mengua de su originalidad, acrisolan el mérito de su obra.

No, Marianela no conoció a Mignon; pero es otra Mignon, es la Mignon de Pérez Galdós; como el Adán mejicano, sin saber del asiático, se le parece en todo.

Humíllate y te ensalzaré, dice el Evangelio, y esta vez ha cumplido su promesa con Marianela. Del polvo colorado de una mina creó Pérez Galdós el cuerpo de Marianela, raquítico y feo, tal vez con alguna gracia que sólo un espíritu penetrante —237→ pudiera descubrir; pero a este cuerpo unió un alma bella, apasionada y soñadora.

Una mujer que sueña, es una mujer que piensa de la manera más natural de pensar en las mujeres. Marianela es soñadora como Gloria; pero esta posee la religión cristiana, sólida e ilustrada, no tiene que luchar con la ignorancia; es hermosa y querida por hermosa, no tiene que luchar con la naturaleza. Sus combates son de otro género: lucha con la fatalidad del fanatismo. Marianela es una pagana porque los hombres no la han enseñado la religión del espíritu, y los árboles, las praderas, las flores, los torrentes, el cielo con sus estrellas y con su sol le han enseñado la religión de la naturaleza. Para Marianela las flores son las miradas de los muertos antes de subir al cielo; y después que suben miran con las estrellas. Su madre, que se arrojó a una sima, allí vive todavía en su opinión, y a conversar con ella va Marianela al borde de la Trascava.

Cualquiera que haya vivido en las comarcas del Norte, entre tanta y tan alegre frondosidad; en aquellos valles pequeños y deliciosos, que parecen estuches forrados de verdura, donde se ve poco cielo y en la tierra tantas cosas hermosas, comprende el paganismo, y más que comprenderlo lo siente. Santa Teresa en los páramos de Ávila ¿cómo no había de ser mística? Si los anacoretas de la Tebaida hubieran habitado nuestras colinas, siempre verdes en aquellas faldas del Pirineo, hubieran comenzado por cultivar un jardín. Es fama que no hay ningún santo asturiano, y aunque yo no

pueda asegurarlo, sí diré que me parece muy verosímil.

Marianela, en aquel país pintoresco, donde la naturaleza se sobrepone a todo, porque con sus formas bellas hasta impregna el espíritu y le satura de sensaciones, Marianela es como una mariposa: parece una flor animada por un espíritu que va volando al ras por las praderas. Pero ¡ay!, que si Marianela no hubiera muerto y pudiera leer esto, me diría; «Sí, soy una mariposa de estos prados; pero ¡qué fea! Soy polvo de esta tierra, que tiene vida y se muere, y canta y ama; pero no soy hermosa *por fuera*, y lo que no es hermoso, ¿para qué sirve?, no debe vivir».

Para Marianela es un dogma que ella no sirve para nada. ¡Qué mucho que Marianela, preocupada e ignorante, creyera —238→ esto de sí, si el autor mismo, según me han dicho, piensa que la pobre niña no vale gran cosa! Apresurémonos a reparar esta injusticia. Digamos como Teodoro Golfín: Marianela, tú vales mucho.

Y sí el autor no me cree bajo mi palabra, ayúdeme el lector a probárselo. Lea esa novela si no la ha leído -y aunque la haya leído- y mañana hablaremos.

* * *

Hablaba ayer, incidentalmente, de Miranda, la más poética figura de *La Tempestad*; la mujer que en la hermosura física adivina la nobleza del corazón, toda la belleza del espíritu; pues en la novela de Pérez Galdós hay una creación también muy bella, Pablo Penáguilas el ciego, que tiene la misma fe, cree en la armonía de la hermosura física y la moral: para Pablo es axiomático que el espíritu levantado, noble y puro debe albergarse en cuerpo también gallardo y hermoso. Esta creencia de Pablo origina la catástrofe de Marianela. Los que sean aficionados a encontrar símbolos en las obras artísticas podrán meditar sobre este de la luz que el Sr. Pérez Galdós nos presenta.

Mientras Pablo vive ciego, juzga de la forma por los sentidos que tiene sanos, y sobre todo, por la razón y el sentimiento; una

piedra tosca cristalizada, se le antoja hermosa como el cielo estrellado, y es porque la proporción, la armonía que el tacto le hace comprender, le hablan de belleza. Para los que tienen vista, es un error la creencia de Pablo, y Marianela, su lazarillo, que es pagana, que adora las formas, lo que se ve, encuentra absurdas las ideas de su amo. Pero un día, en el paseo que juntos solían dar siempre por aquellos campos, Pablo le declara a Marianela que en su concepto es ella lo más hermoso de la creación; que él la quiere con toda su alma, y que por verla, más que por ver el mundo, desea la luz. La pobre niña, que ha poco, a sí misma, se llamaba fenómeno, siente el desvanecimiento de la lisonja, y se mira en el agua decidida a encontrarse hermosa. No pueden entenderse: Pablo le está viendo el alma y ella quiere la hermosura del cuerpo. El error podía tenerlos unidos toda la vida; podían seguir amándose, gozando del engaño... pero la luz trae el conflicto. Teodoro Golfín cura la ceguera de Pablo; Pablo ve... pero no —239→ a Marianela, que huye de su señor, del que es su vida, del que adora como saben adorar los idólatras. Florentina, la prometida de Pablo, niña hermosa como ninguna, por dentro y por fuera, del alma y del cuerpo, es la que se presenta ante aquellos ojos que por vez primera se abren a la luz. Y Pablo que había jurado a la Nela amor eterno, que por verla pidió la claridad del día, poco a poco se olvida de ella y encuentra en Florentina la realidad de sus ensueños. La Nela vaga por los bosques, acecha, como una alimaña, la morada de los Penáguilas, pero huye si se le acercan; no quiere que Pablo la vea, su dogma naturalista habla en ella con voz profética, le dice que Pablo no la amará cuando la vea. Ni siquiera le queda el placer triste de aborrecer a su rival; ¿cómo? ¡Si Florentina se ha convertido en su Providencia, ama a la Nela como a una hermana! Y además... ¡es tan hermosa que parece la Virgen Santísima! Marianela no aborrece a nadie, los ama a todos... pero comprende la necesidad de morir; ella es fea, ella es la que sobra, la que no sirve para nada. Allá, en la Trascava, en aquel agujero suena la voz de su madre que la llama; la Nela va a unirse a ella. Pero el doctor Golfín, el que dio la luz a Pablo, caza a Marianela en medio del monte, y como una presa la lleva al lado de Florentina que lloraba la ingratitud de su

amiga; la Nela está más fea que nunca, con sus dolores, con la fiebre que la abrasa; y cuando allí, en aquel sofá, tendida, arrebujada, sin parecer un ser humano, yace la infeliz entre la vida y la muerte... llega Pablo, se arrodilla, sin ver a su amor de ciego, a los pies de Florentina, el amor que nació con la luz, y posa sus labios sobre un brazo de marfil... La Nela lo ve todo. Pablo va a verla a ella; no la conoce, nunca la ha visto; pero a su contacto siente que es la Nela de sus sombras... Ni el autor describe lo que pasa por el alma de Pablo, lo *que cae* en aquel corazón, ni es posible describirlo. Lo que sucede a la Nela es más fácil de decir: se muere.

## - III -

¿Es pesimista el Sr. Pérez Galdós? No por cierto, y si no lo es, ¿por qué se complace en pintarnos esos dolores que parecen —240→ insolubles? ¿Es por el amor de la paradoja? ¿Es por hacer un alarde de su genio, que a tanto llega, hasta a pintar la sombra más hermosa que la luz? Nada de eso. Nada que no sea serio, sincero y noble, se encontrará jamás en este novelista.

¿Son pesimistas esas melancólicas baladas del Norte que concluyen siempre con vagas resonancias de dolor? ¿Son pesimistas muchos cantares de nuestra patria, que en mitad de la alegría vienen a sorprendernos con el llanto? ¿Es pesimista la naturaleza, que se pone tan triste al caer la tarde, tan triste que parece que se muere para siempre?

No; no hay más pesimismo que el sistemático, el desesperado. Las tristezas del arte, como las de la naturaleza, son una forma de la esperanza. ¿Por qué es tan artístico el cristianismo? Porque es la religión triste.

No, no se busque en la obra de Pérez Galdós el pesimismo-tesis; cierto es que nos presenta una antinomia, pero no pretende hacerla insoluble. Aparte de la *tendencia* social de esta novela, queda lo más

interesante en ella: esa lucha de la luz del día con la luz de la conciencia, que he procurado hacer resaltar en la breve exposición que antecede. La sociedad tiene algo que aprender en este caso, sin duda; la misma religión cristiana, es decir, sus hombres, tienen también un poco que meditar; pero en definitiva, fuese o no fuese Marianela ignorante, pagana por ignorancia, fuese o no fuese víctima de la estupidez, del egoísmo, de la impiedad de aquellos empedernidos aldeanos, de todos modos Marianela, fea, repugnante de figura pero hermosa en el espíritu, amada por Pablo, ciego; y olvidada por Pablo al volver a la luz, queda como principal objeto de la obra, y la antinomia a que me refería no desaparece.

¿Pero esta antinomia es absoluta, es necesaria, es fatal en la vida? ¿La presenta el autor como un sarcasmo de la naturaleza, como podría presentarla un pesimista sistemático? ¿Nela es víctima de la *naturaleza de las cosas* o de algo que podría corregirse, de aberración humana?

Explícitamente no nos da la solución el Sr. Pérez Galdós, pero en lo más bello de su obra, en el sentido profundo que en ella se esparce como fluido incoercible, como una atmósfera espiritual, como una música vaga que no dice nada y lo dice todo, el lector recoge mil consuelos, mil esperanzas y lecciones —241→ de la más pura, de la más tierna moral. No es ciertamente un libro de filosofía Marianela, ni lo pretende; pero ¡cuánto encierra! ¡El espíritu ya inmortal del cristianismo, aquello de su esencia que ya no puede desaparecer está en Marianela latente, y el que llega a sentirlo palpitar allí, experimenta una sacudida extraña, una como revelación que tiene mucho de reminiscencia! Todos los días nos predican los filósofos más o menos cristianos y los estéticos escolásticos la superioridad del espíritu, la inferioridad de la naturaleza formal, aparente; pero nos dejan fríos, y por culpa de sus fórmulas impuestas y de sus exageraciones y exclusivismo, casi nos obligan a arrojarnos en brazos del ideal contrario. Y es que ellos ni entienden ni sienten toda la belleza y toda la bondad de la espiritualidad cristiana. No es la ciencia (?) subjetiva que hoy reina la llamada a revelar las profundas

verdades de la vida con sus dogmatismos, con sus formularios de piedra o con su criticismo holgazán y malévolo. Todavía (tiene razón Víctor Hugo) en ciertas esferas el arte puede ser hierofanta, y en esto un positivista, Mr. Ribot, viene a opinar lo mismo, aunque por distinto camino: él dice que la metafísica debe subsistir como poesía; yo me atrevo a sostener que más que una metafísica infundada, preocupada, vale una poesía, que siempre ha tenido grandes adivinaciones. Para las cuestiones sociales, naturales, etc., etc., quizá ya el arte sirve mucho menos que la ciencia; mas para otras regiones de la vida y de la conciencia, que muchos llaman nebulosas, pero cuya realidad se impone con un *positivismo* tan palpable como las piedras, el arte es mejor quizá (el gran arte, el que cultiva Pérez Galdós, por supuesto), que una ciencia que no lo es, si hemos de llamar por su nombre a las cosas.

No se crea que estoy fuera de mi asunto. Hablo sinceramente de un fenómeno de conciencia real que he experimentado en la lectura de Marianela, que experimentarán todos los que, imparcialmente y con el supremo interés de la verdad, mediten el problema del espíritu, de su realidad que doctrinas muy en boga, quieren, no ya suprimir, pero sí confundir y borrar con mezclas de colores tornasolados o desvanecidos. Cuando en ateneos y academias se oye discutir la cuestión de la espiritualidad humana, el que atiende con toda la seriedad que merece el asunto, sale disgustado de la deficencia[54] fatal de —242→ tales discusiones; allí falta siempre un criterio completo, allí se abandona, se deja atrofiarse una facultad del alma apta para entender de estas cosas. A muchos de esos señores académicos de fijo se les figura que vemos visiones; que en una novela, escrita por cierto sin pretensiones, sin preocupaciones mejor dicho, filosóficas, no puede haber revelación alguna. No es esta ocasión de discutir ampliamente el punto; yo me limito a consignar el fenómeno: Pérez Galdós, al fundar la trama de su novela, su vigor, su nervio en la antinomia de la realidad espiritual, merced a la profundidad de la idea y al supremo arte de su expresión (como mérito del artista, el más insigne), suscita en el lector atento el sentimiento y el sentido de la trascendencia del espíritu, de su realidad inmediata, sentimiento y sentido dormidos en

los más por inercia, por preocupación escolástica o por complacencia del vicio. No es necesario, ni conveniente en muchos casos, que el artista se proponga todos estos resultados, ni es fácil preverlos, porque dependen de la situación de cada cual, y en el público el ánimo varía al infinito; ni para lograr tan bello fruto es el mejor camino procurarlo, porque la obra del arte en este punto es espontánea cuando es buena. Es evidente que el espectáculo de la *noche serena* lleva al alma a la idea de lo absoluto; pero no es probable que las estrellas alumbren por eso y para eso. Así el poeta pulsa las cuerdas de la lira, porque ese es su modo de cantar: mas al pulsar no piensa en que al unísono vibran las fibras del corazón de quien atiende. El poeta que piensa en ello es concienzudo, el que no es inspirado. El Sr. Pérez Galdós no piensa en el efecto: a veces ni sospecha que exista; por ejemplo, ahora.



# De la comisión...

## - I -

Él lo niega en absoluto; pero no por eso es menos cierto.- Sí, allá por los años de 1840 a 50 hizo versos, imitó a Zorrilla como un condenado, y puso mano a la obra temeraria (llevada a término feliz más tarde por un Sr. Albornoz) de continuar y dar finiquito al *Diablo Mundo* de Espronceda.

Pero nada de esto deben saber los hijos de Pastrana y Rodríguez, que es nuestro héroe. Fue poeta, es verdad, pero el mundo no lo sabe, no debe saberlo.

A los diez y siete años comienza en realidad su gloriosa carrera este favorito de la suerte en su aspecto administrativo. En esa edad de las ilusiones le nombraron escribiente temporero en el Ayuntamiento de su valle natal, como dice *La Correspondencia* cuando habla de los poetas y del lugar de su nacimiento.

La vocación de Pastrana se reveló entonces como una profecía.

El primer trabajo serio que llevó a glorioso remate aquel funcionario público, fue la redacción de un oficio en que el alcalde de Villaconducho pedía al gobernador de la provincia una pareja de la Guardia civil para ayudarle a hacer las elecciones. El oficio de Pastrana anduvo en manos y en lenguas —244→ de todos los notables del lugar. El maestro de la escuela nada tuvo que oponer a la gallarda letra bastardilla que ostentaba el documento; el boticario fue quien se atrevió a sostener que la filosofía gramatical exigía que ayer se escribiera con *h*, pues con *h* se escribe hoy; pero Pastrana le derrotó, advirtiendo que, según esa filosofía, también debiera escribirse mañana con *h*.

El boticario no volvió a levantar cabeza, y Perico Pastrana no tardó un año en ser nombrado secretario del Ayuntamiento con sueldo. Con tan plausible motivo se hizo una levita negra; pero se la hizo en la capital. El Sr. Pespunte, sastre de la localidad y alguacil de la alcaldía, no se dio por ofendido: comprendió que la levita del señor secretario era una prenda que estaba muy por encima de sus tijeras; cuando en la fiesta del Sacramento vio Pespunte a Pedro Pastrana lucir la rutilante levita cerca del señor alcalde, que llevaba el farol, es verdad, pero no llevaba levita, exclamó con tono profético:

-¡Ese muchacho subirá mucho! -y señalaba a las nubes.

Pastrana pensaba lo mismo, pero su pensamiento iba mucho más allá de lo que podía sospechar aquel alguacil que no sabía leer ni escribir e ignoraba por consiguiente lo que enseñan libros y periódicos a la ambición de un secretario de Ayuntamiento.

Toda la poesía que antes le llenaba el pecho y le hacía emborronar tanto papel de barbas, se había convertido en una inextinguible sed de mando y honores y honorarios. Pastrana amaba todo, como Espronceda; pero lo amaba por su cuenta y razón, a beneficio de inventario. Como era secretario del Ayuntamiento, conocía al dedillo toda la propiedad territorial del Concejo y no se le escapaban las ocultaciones de riqueza inmueble. Así como el divino Homero en el canto II de su *Iliada* enumera y describe el contingente, procedencia y cualidades de los ejércitos de griegos y troyanos, Pastrana hubiera podido cantar el debe y haber de todos y cada uno de los vecinos de Villaconducho.

Era un catastro semoviente. Su fantasía estaba llena de foros y subforos de arrendamientos y enfiteusis, de anotaciones preventivas, embargos y céntimos adicionales. Era amigo del registrador de la propiedad, a quien ayudaba en calidad de subalterno, y sabía de memoria los libros del registro. Salía —245→ Perico a los campos a comulgar con la madre Naturaleza. Pero verán mis lectores cómo comulgaba Pastrana con la Naturaleza: él no veía la cinta de plata que partía en dos la vega verde, fecunda, y orlada por fresca sombra de

corpulentos castaños que trepaban por las faldas de los montes vecinos; el río no era a sus ojos palacio de cristal de ninfas y sílfides, sino finca que dejaba pingües (pingüe era el adjetivo predilecto de Pastrana) pingües productos al marqués de Pozos-hondos, que tenía el privilegio, que no pagaba, de pescar a bragas enjutas las truchas y salmones que a la sombra de aquellas peñas y enramadas buscaban mentida paz y engañoso albergue en las cuevas y en los remansos. Al correr de las linfas cristalinas, fija la mirada sobre las ondas, meditaba Pastrana, pensando, no que nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir; sino en el valor en venta de los salmones que en un año con otro pescaba el marqués de Pozos-hondos. ¡Es un abuso!, exclamaba, dejando a las auras un suspiro eminentemente municipal; y el aprendiz de edil maduraba un maquiavélico proyecto que más tarde puso en práctica, como sabrá el que leyere.

Las sendas y trochas que por montes y prados descendían en caprichosos giros, no eran ante la fantasía de Pastrana sino servidumbres de paso; los setos de zarza-mora, madreselva y espino de olor, donde vivían tribus numerosas de canoras aves, alegría de la aurora, y música triste de la melancólica tarde a la hora del ocaso, teníalos Pastrana por lindes de las respectivas fincas y nada más; y sonreía maliciosamente contemplando aquella selva de Paco Antúnez, que antaño estaba metida en un puño lejos de los mansos del cura un buen trecho, y que ogaño, desde que mandaban los liberales, andaba, andaba como si tuviera pies, prado arriba, prado arriba, amenazando meterse en el campo de la Iglesia y hasta en el huerto de la casa rectoral. Cada monte, cada prado, cada huerta veíalos Perico, más que allí donde estaban, en el plano ideal del catastro de sus sueños; y así, una casita rodeada de jardín y huerta con pomarada, oculta allá en el fondo de la vega, mirábala el secretario abrumada bajo el enorme peso de una hipoteca y próxima a ser pasto de voraz concurso de acreedores; el soto del marqués (¡siempre el marqués!) donde crecían en inmenso espacio millares de gigantes de madera, —246→ entre cuyos pies corrían, no los gnomos de la fábula, sino conejos muy bien criados, antojábasele a Pastrana misterioso personaje que viajaba de incógnito, porque el tal soto no tenía existencia civil, no sabían de él

en las oficinas del Estado.

De esta suerte discurría nuestro hombre por aquellos cerros y vericuetos, inspirado por el dios Término que adoraron los romanos, midiéndolo todo, pesándolo todo y calculando el producto bruto y el producto líquido de cuanto Dios crió. Otro aspecto de la Naturaleza que también sabía considerar Pastrana era el de la riqueza territorial en cuanto materia imponible; él que manejaba todos los papeles del Ayuntamiento, sabía, en cierta topografía rentística que llevaba grabada en la cabeza, cuáles eran los altos y bajos del terreno que a sus ojos se extendía, ante la consideración del fisco: aquel altozano de la vega pagaba al Estado mucho menos que el pradico de la Solana metido de patas en el río: con que estaba, según Pastrana, el pradico mucho más alto sobre el nivel de la contribución que el erguido cerro que era del marqués de Pozos-hondos, y por eso pagaba menos. Por este tenor, la imaginación de Pastrana convertía el monte en llano y el llano en monte; y observaba que eran los pobres los que tenían sus pegujares por las nubes, mientras los ricos influyentes tenían bajo tierra sus dominios, según lo poco y mal que contribuían a las cargas del Estado.

Estas observaciones no hicieron de Pastrana un filántropo, ni un socialista, ni un demagogo, sino que le hicieron abrir el ojo, para lo que se verá en el capítulo siguiente.

## - II -

Pastrana no daba puntada sin hilo. Aquellos paseos por los campos y los montes dieron más tarde opimo fruto a nuestro héroe. Era necesario, se decía, *sacar partido* (su frase favorita) de todas aquellas irregularidades administrativas. El salmón fue ante todo el objetivo de sus maquinaciones. Varios días se le vio trabajar asiduamente en el archivo del Ayuntamiento: Pespunte le ayudaba a revolver legajos, a atar y desatar, y a limpiar de polvo, ya que de paja no era posible, los papelotes del municipio. Ocho días duró aquel

trabajo de erudición concejil. Otros ocho anduvo registrando escrituras y copiando —247→ matrices en los protocolos notariales, merced a la benévola protección que le otorgaba el señor Litispendencia, escribano del pueblo. Después... Pespunte no vio en quince días a Pedro Pastrana. Se había encerrado en su casa-habitación, como decía Pespunte, y allí se pasó dos semanas sin levantar cabeza.

En la secretaría se le echaba de menos, pero el alcalde, que profesaba también profundo respeto a los planes y trabajos del secretario, no se dio por entendido y suplió, como pudo, la presencia de Pastrana. En fin, un domingo Pedro se presentó en público de levita, oyó misa mayor y se dirigió a casa del alcalde: iba a pedirle una licencia de pocos días para ir a la capital de la provincia. ¿A qué? Ni lo preguntó el alcalde, ni Pespunte se atrevió a procurar adivinarlo. Pastrana tomó asiento en el cupé de la diligencia que pasaba por Villaconducho a las cuatro de la tarde.

El resultado de aquel viaje fue el siguiente: un opúsculo de 160 páginas en cuarto mayor, letra del 8, intitulado: *Apuntes para la historia del privilegio de la pesca del salmón en el río Sele, en los Pozos-oscuros del ayuntamiento de Villaconducho, que disfruta en la actualidad el Excmo. señor marqués de Pozos-hondos (Primera parte), por D. Pedro Pastrana Rodríguez, secretario de dicho Ayuntamiento de Villaconducho*.

Sí, así se llamaba la primera obra literaria de aquel Pastrana, que andando el tiempo había de escribirlas inmortales, o poco menos, no ya tratando el asunto, al fin baladí, de la pesca del salmón, sino otros tan interesantes como el de *La caza y la veda*, *La ocultación de la riqueza territorial*, *Fuentes o raíces de este abuso*, *Cómo se pueden cegar o extirpar estas fuentes o raíces*.

Pero volviendo al opúsculo piscatorio, diremos que produjo una revolución en Villaconducho, revolución que hubo de trascender a los habitantes de Pozos-oscuros, queremos decir, a los salmones, que en adelante decidieron dejarse pescar con cuenta y razón, esto es, siempre y cuando que el privilegio de Pozos-hondos resultare claro

como el agua de Pozos-oscuros: fundado en derecho. ¿Lo estaba? ¡Ah! Esta era la gran cuestión, que Pastrana se guardó muy bien de resolver en la primera parte[55] de su trabajo. En ella se suscitaban pavorosas dudas histórico-jurídicas —248→ acerca de la legitimidad de aquella renta pingüe -pingüe decía el texto- de que gozaba la casa de Pozos-hondos; en la sección del libro titulada *Piezas justificantes*, en la cual había echado el resto de su erudición municipal el autor, había acumulado argumentos poderosos en pro y en contra del privilegio; la imparcialidad, decía una nota, nos obliga, a fuer de verídicos historiadores y según el conocido consejo de Tácito, a ser atrevidos lo bastante para no callar nada de cuanto debe decirse, pero también a no decir nada que no sea probado. Suspendemos nuestro juicio por ahora, esta es la exposición histórica; en la segunda parte, que será la síntesis, diremos al fin nuestra opinión, declarando paladinamente cómo entendemos nosotros que debe resolverse este problema jurídico-administrativo-histórico del *privilegio del Sele en Villaconducho*, como le denominan antiguos tratadistas.

El marqués de Pozos-hondos, que se comía los salmones del Sele en Madrid, en compañía de una bailarina del Real, capaz de tragarse el río, cuanto más los salmones convertidos en billetes de Banco; el marqués tuvo noticia del folleto y del efecto que estaba causando en su distrito (pues además de salmones tenía electores en Villaconducho). Primero se fue derecho al ministro a reclamar justicia; quería que el secretario fuese destituido por atreverse a poner en tela de juicio un privilegio señorial del más adicto[56] de los diputados ministeriales; y, por añadidura, pedía el secuestro de la edición del folleto, que él no había leído, pero que contendría ataques directos o indirectos a las instituciones.

El ministro escribió al gobernador, el gobernador al alcalde y el alcalde llamó a su casa al secretario para que... redactase la carta con que quería contestar al gobernador, para que este se entendiera con el ministro. Ocho días después, el ministro le decía al diputado: amigo mío, ha visto V. las cosas como no son, y no es posible satisfacer sus deseos: el secretario es excelente hombre, excelente funcionario y

excelentísimo ministerial; el folleto no es subversivo, ni siquiera irrespetuoso respecto de sus salmones de V.; hoy lo recibirá V. por el correo, y si lo lee, se convencerá de ello. Gobernar es transigir, y pescar viene a ser como gobernar; de modo, que lo mejor será que V. reparta los salmones con ese secretario, que está dispuesto a entenderse con V. En cuanto a destituirlo, no hay —249→ que pensar en ello; su popularidad en Villaconducho crece como la espuma y sería peligrosa toda medida violenta contra ese celoso funcionario...

Esto de la popularidad era muy cierto. Los vecinos de Villaconducho veían con muy malos ojos que todos los salmones del río cayesen en las máquinas endiabladas del marqués; pero como suele decirse, nadie se atrevía a echar la liebre. Así es, que cuando se leyó y comentó el folleto de D. Pedro Pastrana y Rodríguez, la fama de este no tuvo rival en todo el Concejo, y muy especialmente adquirió amigos y simpatías, entre los *exaltados*. Los exaltados eran el médico; el albéitar; Cosme, licenciado del ejército; Ginés, el cómico retirado, y varios zagalones del pueblo, no todos tan ocupados como fuera menester.

Pespunte, que también tenía ideas (él así las llamaba) un tanto calientes, les decía a los demócratas, *para inter nos*, que el chico era de los suyos, y que tenía una intención atroz, y que ello diría, porque para las ocasiones son los hombres, y obras son amores y no buenas razones, y que detrás de lo del privilegio vendrían otras más gordas, y en fin, que dejasen al chico, que amanecería Dios y medraríamos. Pastrana dejaba que rodase la bola; no se desvanecía con sus triunfos y no quería más que *sacar partido* de todo aquello. Si los exaltados le sonreían y halagaban, no les respondía a coces ni mucho menos, pero tampoco soltaba prenda; y le bastaba para mantener su benévola inclinación y curiosidad oficiosa, con hacerse el misterioso y reservado, y para esto le ayudaba no poco la levita de gran señor, que ahora le estaba como nunca. Pero ¡ay!, pese a los cálculos optimistas de Pespunte, no iba por allí el agua del molino: los exaltados y sus favores no eran en los planes de Pastrana más que el cebo, y el pez que había de tragarlo no andaba por allí; de él se había de saber por el

correo.

Y en efecto, una mañana recibió el secretario una carta, cuyo sobre ostentaba el sello del Congreso de los Diputados. Era una carta del señor del privilegio; era lo que esperaba Pastrana desde el primer día que había contemplado desde Puente-mayor correr las aguas en remolino hacia aquel remanso donde las sombras del monte y del castañar oscurecían la superficie del Sele. El marqués capitulaba y ofrecía al activo y erudito cronista de sus privilegios señoriales su amistad e influencia; —250→ era necesario que, en este país donde el talento sucumbe por falta de protección, los poderosos tendieran la mano a los hombres de mérito. En su consecuencia el marqués se ofrecía a pagar todos los gastos de publicación que ocasionara la segunda parte de la «Historia del privilegio de pesca», y en adelante esperaba tener un amigo particular y político en quien tan respetuosamente había tratado la arriesgada materia de sus derechos señoriales. Pastrana contestó al marqués con la finura del mundo, asegurándole que siempre había creído en los sólidos títulos de su propiedad sobre los salmones de Pozos-oscuros, los cuales salmones llevaban en su dorada librea, como los peces del Mediterráneo llevan las barras de Aragón, las armas de Pozos-hondos, que son escamas en campo de oro. De paso manifestaba respetuosamente al señor marqués, que el soto grande estaba muy mal administrado, que en él hacían leña todos los vecinos, y que si se trataba de evitarlo era preciso hacerlo de modo que no se enterase la Administración de la falta de existencia económico-civil-rentística del soto, finca anónima en lo que toca a las relaciones con el fisco. El marqués, que algunas veces había oído en el Congreso hablar este galimatías, sacó en limpio que el secretario sabía que el soto grande no pagaba contribución. Nueva carta del marqués, nuevos ofrecimientos; réplica de Pastrana diciendo que él era un pozo tan hondo como el mismísimo Pozos-hondos, y que ni del soto ni de otras heredades, que en no menos anómala situación poseía el marqués, diría él palabra que pudiese comprometer los sagrados intereses de tan antigua y privilegiada casa. Pocos meses después los exaltados decían pestes de Pastrana, a quien el marqués de Pozos-hondos hacía administrador general de sus bienes

raíces y muebles en Villaconducho, aunque a nombre de su señor padre, porque Pedro no tenía edad suficiente para desempeñar sin estorbos de formalidades legales tan elevado cargo.

Y en esto se disolvieron las Cortes y se anunciaron nuevas elecciones generales. Por cierto que cuando leyó esta noticia en la *Gaceta*, estaba Pastrana entresacando pinos en la Grandota, otra finca que no tenía relaciones con el fisco; entresaca útil, en primer lugar, para los pinos supervivientes, como los llamaba el administrador; en segundo lugar para el marqués, su dueño, y en el último lugar para Pastrana, que de los pinos —251→ entresacados entresacaba él más de la mitad moralmente en pago de tomarse por los intereses del amo un cuidado que sólo prestaría un diligentísimo padre de familia. Y ya que voluntariamente prestaba la culpa levísima, no quería que fuese a humo de pajas. En cuanto leyó lo de las elecciones comparó instintivamente los votos con los pinos, y se propuso, para un porvenir, quizá no muy lejano, entresacar electores en aquella dehesa electoral de Villaconducho. Pespunte, que se había resellado como Pastrana, pues para los admiradores como el sastre, incondicionales, las ideas son menos que los ídolos, Pespunte no podía imaginar a dónde llegaban los ambiciosos proyectos de D. Pedro. Lo único que supo, porque esto fue cosa de pocos días, y público y notorio, que el alcalde no haría aquellas elecciones, porque antes sería destituido. Como lo fue efectivamente. Las elecciones las hizo el señor administrador del excelentísimo señor marqués de Pozos-hondos, presidente del Ayuntamiento de Villaconducho, Comendador de la Orden de Carlos III, Sr. D. Pedro Pastrana y Rodríguez. Un día antes del escrutinio general se publicó la segunda parte de los «Apuntes para la historia del privilegio»; en ella se demostraba finalmente que ya en tiempo del rey D. Pelayo pescaban salmones en el Sele sus próximos parientes los marqueses de Pozos-hondos, encargados de suministrar el pescado necesario a todos los ejércitos del rey de la Reconquista durante la Cuaresma. Al siguiente día se recogieron las redes y se vació el cántaro electoral, todo bajo los auspicios de Pastrana; jamás el marqués había tenido tamaña cosecha de votos y salmones.

## - III -

Es necesario, para el regular proceso de esta verídica historia, que el lector, en alas de su ardiente fantasía, acelere el curso de los años y deje atrás no pocos. Mientras el lector atraviesa el tiempo de un brinco, Pastrana, por sus pasos contados, atraviesa multitud de funciones públicas, unas retribuidas y otras no, pero todas honoríficas. Hechas las elecciones resultó que el marqués de Pozos-hondos era cinco veces más popular en Villaconducho que su enemigo el candidato de oposición. De resultas de esta popularidad del marqués hubo que hacer a —252→ Pastrana administrador de Bienes Nacionales. También se le formó expediente por cohecho y se le persiguió[57] en justicia por no sé qué minuciosas formalidades de la ley electoral; el marqués bien hubiera querido dejar en la estacada a su administrador de votos, salmones y hacienda, pero D. Pedro Pastrana hizo comprender perfectamente al magnate la solidaridad de sus intereses y salió libre y sin costas de todas aquellas redes con que la ley quería pescarle. Pastrana no perdonó al marqués el poco celo que había manifestado por salvarle.

Al año siguiente, en que hubo nuevas elecciones para Constituyentes nada menos, el candidato de oposición fue cinco veces más popular que el marqués. Bueno es advertir que el candidato de oposición ya no era de oposición, porque habían triunfado los suyos. El marqués se quedó sin distrito; y, como se había acabado el tiempo del monopolio (según decía Pespunte, que se había echado al río para deshacer a hachazos las máquinas de pescar salmones), como ya no había clases, el pueblo pudo pescar a río revuelto y aquel año la bailarina del marqués no comió salmón. Pasó otro año, hubo nuevas elecciones, porque las Cortes las disolvió no sé quién; pero en fin, uno de tropa, y entonces no fueron diputados ni el marqués ni su enemigo, sino el mismísimo D. Pedro Pastrana, que una vez *encauzada la revolución*... y encauzado el río, cogió las riendas del gobierno de Villaconducho, y en nombre de la libertad bien entendida, y para evitar la *anarquía mansa* de que estaban siendo víctimas el distrito y los salmones, se atribuyó el privilegio de la pesca y el alto y merecido

honor de representar ante el nuevo Parlamento a los villaconduchanos.

## - IV -

Y aquí era donde yo le quería ver.

Tiene la palabra *La Correspondencia*.

«Ha llegado a Madrid el Sr. D. Pedro Pastrana Rodríguez, diputado adicto por el distrito de Villaconducho, vencedor del marqués de Pozos-hondos en una empeñada batalla electoral».

Pasan algunos días; vuelve a tener la palabra *La Correspondencia*:

«Es notabilísima, bajo muchos conceptos, y muy alabada de —253→ las personas competentes la obra publicada recientemente sobre *Los amillaramientos y abusos inveterados de la ocultación de riqueza territorial*, por el diputado adicto Sr. D. Pedro Pastrana Rodríguez».

«Ha sido nombrado de la comisión de *** el reputado publicista financiero Sr. D. Pedro Pastrana Rodríguez, diputado adicto por Villaconducho».

«No es cierto que haya presentado voto particular en la célebre cuestión de los tabacos de la Vuelta del Medio el ilustrado individuo de la comisión Sr. Pastrana Rodríguez».

«Digan lo que quieran los maliciosos, no es cierto que el ilustre escritor Sr. Pastrana haya adquirido la propiedad de la marca *Aliquid chupatur*, con que se distinguen los acreditados tabacos de la Vuelta del Medio. No es el Sr. Pastrana el nuevo propietario, sino su paisano y amigo el alcalde de Villaconducho, Sr. Pespunte».

«Ha sido aprobado el proyecto de ley del ferro-carril de Villaconducho a los Tuétanos, montes de la provincia de ***,

riquísimos en mineral de plata; los cuales Tuétanos serán explotados en gran escala por una gran compañía, de cuyo Consejo de administración no es cierto que sea presidente el individuo de la comisión a cuya influencia se dice que es debida la concesión de dicho ferro-carril».

«Parece cosa decidida el viaje del Jefe del Estado a la provincia de ***. Asistirá a la inauguración del ferro-carril de los Tuétanos, hospedándose en la quinta regia que en aquella pintoresca comarca posee el Sr. Pastrana».

«...No pueden Vds. figurarse a qué grado llegan el acendrado patriotismo y la exquisita amabilidad que distingue al gran hacendista, de quien fue huésped S. M., a nuestro amigo y paisano el señor marqués de Pozos-oscuros, presidente, como saben nuestros lectores, de la comisión encargada de gestionar un importante negocio en las capitales principales de Europa».

«Ha sido nombrado presidente de la Comisión que ha de presentar informe en el famoso negocio de los tabacos de la Vuelta del Medio, el señor marqués de Pozos-oscuros, ya de vuelta de su viaje a las cortes extranjeras».

«Satisfactoriamente para el sistema parlamentario y su prestigio, ha terminado en la sesión de ayer tarde el ruidoso incidente que había surgido entre el señor marqués de Pozos-oscuros —254→ y el Sr. Pespunte, diputado por la Vuelta del Medio. El Sr. Pespunte, en el calor de la discusión, y un tanto enojado por el calificativo de *ingrato* que le había dirigido el presidente de la Comisión, pronunció palabras poco parlamentarias, tales como 'ropa sucia', 'manos puercas', 'río revuelto', 'bragas enjutas', 'fumarse la isla', 'merienda de negros', 'presidio suelto', 'cocinero y fraile', 'peces gordos', y otras no menos mal-sonantes. El digno diputado de la isla hubo de retirarlas ante la actitud enérgica del señor marqués de Pozos-hondos, Ministro de Hacienda, que declaró que la honra del señor marqués de Pozos-oscuros estaba muy alta para que pudieran mancharla ciertas acusaciones. Nos alegraríamos por el prestigio del sistema

parlamentario de que no se repitieran escenas de esta índole, tan frecuentes en otros Parlamentos, pero no en el nuestro, modelo de templanza».

Hasta aquí *La Correspondencia*.

Ahora un oficio de la fiscalía. «Advierto a V. para los efectos consiguientes, que ha sido denunciado por esta fiscalía el número primero del periódico *El Puerto de Arrebata-capas*, por su artículo editorial, que titula: '¡Vecinos, ladrones!' que empieza con las palabras 'Pozos-oscuros, y muy oscuros', y termina con las 'a la cárcel desde el Congreso'».

## - V -

### Epílogo

*La Correspondencia*: «Para el estudio del proyecto de reforma del Código penal, ha sido nombrada una Comisión compuesta de los señores siguientes: Presidente, D. Pedro Pastrana Rodríguez...

—[255]→

# El tren directo

(Munilla)

¿Conoces, lector, la tierra donde crecen los naranjos? Dicen que en el espeso ramaje brillan las naranjas ya maduras junto a las no sazonadas y al lado de la flor olorosa que anuncia el regalado fruto. Añade el *Diccionario*, por su cuenta, que el naranjo tiene diez y seis pies de altura, pero esto no debe ser puñalada de pícaro; yo me inclino a creer que habrá naranjos que no den la talla señalada por la Academia, y otros que la pasen; lo que importa, a lo menos para el símil que me propongo, es que junto a las flores del azahar brillen las mitológicas manzanas de oro, viéndose, como pocas veces en el mundo, las esperanzas al lado de otras cuajadas en dulces realidades.

Así sucede en estos días con la novela española: es árbol floreciente, aunque ya iba pareciendo imposible de aclimatar; entre sus hojas brillan, al lado de la madurez de Galdós y Valera, y los verdores de Alarcón y Pereda, las blancas páginas de los ensayos de Ortega Munilla, que por lo pronto ya nos encanta con el aroma de la más delicada poesía.

El azahar representa, en el árbol de mi alegoría, al autor de *El tren directo*. El azahar es flor de los nerviosos, y parece también que la musa de los nervios inspira al joven novelista. Ponedle en las manos a un conservador de los que se duermen —256→ en el Ateneo o en el Congreso *El tren directo*, y *El tren directo* se le caerá de las manos, mientras el conservador seguirá soñando con el ferro-carril del Noroeste.

Es preciso tener el alma *a flor de aire*, muy cerca de la epidermis en todos los sentidos, para entender y apreciar en su justo valor las cualidades de este libro.

Si una capa de grasa os aísla del mundo, de suerte que a través del espeso muro no oigáis las voces interiores de la naturaleza, es inútil que leáis lo que escribe Ortega Munilla, que estoy por decir que toca las cosas con los nervios.

En su estilo hay comparaciones que parecen sueños proféticos; como los de los sonámbulos de que habla la teratología. Ortega Munilla siente cualidades ocultas de las piedras, de las plantas, de los seres animados, y establece entre ellos relaciones morfológicas no ideadas por Darwin ni Hackel; semejanzas poéticas que tienen su realidad a su modo, como tienen su filosofía los sueños. También se puede leer entre líneas en la Naturaleza; hay en ella signos que son de interpretación más difícil que todos los jeroglíficos del Egipto. ¿Cuánto tiempo estuvieron diciendo lo que dicen las inscripciones hieráticas del Oriente sin que nadie entendiera su lenguaje mudo, sin gestos y sin voz? Pues en la Naturaleza, donde quiera, millares de millones de objetos con mil posturas y contorsiones nos hacen señas para que leamos en su misterioso alfabeto, a guisa de arabesco, la ciencia oculta que presintieron las patrañas supersticiosas. Para poder deletrear con tan intrincada y recóndita clave se necesita un ánimo exaltado, un alma delicada y un temperamento nervioso, capaz de sentir lo que hay... y lo que no hay a veces. La pluma de Ortega Munilla es un nervio dilacerado para que sirva al objeto.

No teniendo todo esto en cuenta, el autor de *El tren directo* puede parecer difuso en las descripciones, puede creerse que pinta por pintar y que concede demasiada importancia a los muebles más insignificantes, a nonadas dignas sólo de ser pasadas en silencio.

Platón, que veía en todo las ideas, se preguntaba, lleno el espíritu de dudas, si había de atribuir ideas correspondientes a esos miserables artefactos, creación de las múltiples necesidades humanas; una cama, una mesa, una clepsydra, una puerta, un carro, ¿tienen en el mundo de las ideas su idea correspondiente? —257→ A esto contestaba Juan Pablo Richter guardando afanoso en un arca clavos, tapones de corcho, botones, etc., porque decía que nada de cuanto

rodea al hombre, o es obra de sus manos e ingenio, merece desprecio ni olvido.

Como Juan Pablo, Ortega Munilla recoge en las páginas de su libro infinidad de objetos de humilde apariencia, y va su brillante estilo iluminando hasta el polvo que flota en el aire, como el rayo de sol que mete sus tentáculos de luz por las rendijas para palparlo y descubrirlo todo.

Véome yo ahora también metido en más metáforas de las que pueden parecer bien en un crítico que ha de ser más serio que un colchón; a lo menos, si hemos de creer a ciertos escritores que no pueden llevar con paciencia que la crítica seria de ellos, aunque lo merezcan.

Lo que quiero decir, en plata, es que no hay que censurar en absoluto la exuberancia de figuras y la riqueza, a veces excesiva[58], de las descripciones con que casi llena su libro el autor de *El Tren directo*. No tendría perdón de Dios si pintase sólo por pintar; pero no es así: un buen pintor, y Ortega Munilla es de estos, pintando narra: describiendo a sus personajes, este joven poeta (poeta, como le gustan a Vidart, en prosa) nos habla de su carácter, de sus costumbres y hasta de su historia. Por esto la acción de *El Tren directo* adelanta y llega al fin, a pesar de tantas y tantas descripciones como al parecer la detienen en el camino. Sin embargo de todo lo cual es deber de la crítica aconsejar al novelista que tan bien empieza, mayor reflexión en las proporciones de su plan: en una novela, menos que en obra alguna -hecha excepción del drama- se puede decir todo lo que se piensa, aunque sea bueno. La exuberancia, que indica vigorosas facultades, es defecto de los menos censurables en el que empieza, y empieza tan temprano, pero al fin es defecto: como señal de ingenio, es infalible la abundancia de recursos; mas en la composición perjudica, pues en ella ya no se atiende a las dotes del autor, sino a las proporciones de la obra. Pero también exige la justicia que se note el progreso que esta novela señala, aun en este respecto, en las obras de Ortega Munilla. *El Tren directo* ofrece siempre, o casi siempre, real y clara congruencia en

todas las semejanzas que se establecen en las distintas formas de la figura retórica, y estas semejanzas no están repartidas con la prodigalidad de —258→ otras veces. No debe renunciar el joven autor a su estilo, que es hijo legítimo de su temperamento: sólo debe huir de los excesos, para evitar que degenere en enfermedad lo que hoy es facultad envidiable, aunque peligrosa. La fábula de *El Tren directo* es sencilla: no podía dar por resultado, y no lo da, una de esas novelas que, según la frase consagrada, *son de interés*. El interés, lo dice la palabra, es subjetivo, y el autor de novelas no está obligado a satisfacer ante todo los deseos de los que sólo ven interés en la narración de intrigas y enredos hábilmente preparados para excitar la curiosidad y sostener la atención, un tanto pueril, del lector aficionado a las que son sonadas. Muy legítima es la novela de este género; quizá pertenecen a él muchas de las mejores; pero ¿quién que sea un poco conocedor de la literatura de que se trata, negará interés a *Guillermo Meister*, *Levana*, *Fiebel* y tantas otras novelas, que a muchos lectores se les caen de las mano con ser obras reputadas excelentes por el mundo entero? Cualquier novela tiene bastante interés, si es bella, para el lector digno de ser complacido, que no es otro que el capaz de interesarse por lo bello.

No crea el Sr. Ortega Munilla que todo lo dicho sirve en defensa de su obra; si la fábula, por sencilla, no deja de interesar, más interesaría si hubiese habido en la composición todo el arte necesario para sostener la atención del lector hasta lo último, sin solución de continuidad. Pero ¿cómo había de acertar en tan difícil punto el Sr. Ortega Munilla, si aun los maestros más prácticos suelen equivocarse en esto? En algo ha acertado, sin embargo, el escritor novel; ha sabido limitar el escenario, formar el cuadro, apropiar las figuras, concentrar la acción en pocas y resolutorias peripecias, con todo lo cual adelanta el interés al mejorar la composición; pero de grupo a grupo no ha establecido bien las relaciones: los personajes de cada lado del cuadro no forman un conjunto con las del otro; no hay coordinación, ni hay subordinación a un personaje principal. María Luisa (delicadísimo perfil, que puede servir al autor para una figura de acabada belleza) es protagonista, sin duda, y no obstante, Genaro en muchos momentos la

deja en segundo término. Cuando se lee aquel capítulo, que parece hecho por Galdós en colaboración con Valera, *Como San Antón*, por Genaro se olvida todo, y sus luchas interiores y su —259→ vida en el campo, en comunión mística con la naturaleza, nos parece lo más excelente del libro y página arrancada a obra de más superiores vuelos y de acabadísimo estilo, tal como podrá escribirla el autor cuando el tiempo y la práctica del arte hayan mejorado sus facultades, conforme todo lo hace esperar ya en este libro de su juventud.

Hase notado, y con motivo, un parecido real, evidente, entre *El Tren directo* y la fábula de la *Página de amor*, de Zola. Los datos son los mismos, en efecto; la marcha de la acción y el desenlace, por todo extremo diferentes. Zola cree que la realidad consiste en que el pecado sea inevitable; la viuda peca, a pesar de los celos de la hija y de los lazos que unen al amante a otra mujer. Ortega Munilla salva a María Luisa al borde del precipicio, y es el amante mismo quien le tiende la mano para salvarla y salvarse.

Justina, la niña enferma, parece pintada por una madre amorosa que escribiera velando su sueño. ¡Qué cosas tan poéticas y tan reales a la vez sabe el joven autor de los caprichos de los niños, de sus juegos, de su lenguaje, de su fantasía! Luchaba con el recuerdo de aquella otra niña nerviosa de Zola, y sin vencer el recuerdo, hizo un esfuerzo de arte envidiable, que hace de Justina digna hermana de aquella otra huérfana y de tantas niñas como han sabido pintar Goethe, Dickens, Hugo, Galdós, todos los maestros del arte del corazón.

Clavo, el avaro de aldea es, entre los personajes secundarios, el más notable, y digno, en algunos rasgos, de Balzac, el inmortal creador de Mr. Grandet. Petrilla, la *voz del palo*, la niña ciega que siente la nostalgia de la vida esclava, merecía para ella sola una novela, que colocaríamos a la diestra de *Mignon*, *Dea* y *Marianela*, si no a la misma altura, en el mismo coro de ángeles en el cielo de la poesía.

Otros personajes hay muy bien bosquejados, por ejemplo, el notario Ceano y los hermanos Güemes, etc., etc. Siento que no me

quede espacio para hablar con detenimiento de todos ellos.

Pero no cabe duda: a pesar de tantas bellezas, muy por encima de la obra está el autor, como debe suceder en los productos artísticos del que empieza; las facultades virtuales que asoman en este libro son muy superiores a la composición: hay en *El Tren directo* esas imperfecciones que suelen ser fecundas en bellezas para el porvenir del artista.

—260→

Lo que más habla del autor en esta novela, lo más suyo es el estilo, y este sí que, aparte la exuberancia de que tanto he dicho, merece los elogios entusiásticos de la crítica. Es original, no se parece a ningún escritor de los que alaba la moda y no degenera jamás en amanerado ni extravagante, si vale la palabra. No es amanerado, porque aun las metáforas, algo violentas, no muy frecuentes por cierto, son naturales en Ortega Munilla, que tiene, sí, que corregir este defecto, pensando que hay relaciones puramente subjetivas, que no siempre conviene llevar a la expresión del arte; pero sin que tal lunar indique afectación ni una vez sola. La mala fe puede ver en esto lo que quiera; el crítico debe ver sólo lo que hay, inexperiencia, descuido, pero no sobrestima del escritor que quiere imponer al público accidentes sin idea, prosaicos, de su temperamento.

El autor de *La Cigarra* y *El Tren directo* ya tiene señalada su vocación; su porvenir literario está en la novela. Tiene genio fecundo, estilo original, abundante esfera propia en que moverse; estudie, pues, aun más que los modelos, la vida; saque de sus entrañas los argumentos, luche en el arte por alguna idea, como debe luchar el artista, con lo bello, y llegará de fijo a ocupar en esta restauración bendita de la novela española el lugar a que le llaman voces proféticas de la opinión, hoy animadora y benévola, mañana severa, inflexible, si el Sr. Ortega Munilla se durmiera sobre estos primeros laureles.

—[261]→

# El Comendador Mendoza

(Valera)

Jamás, hasta la fecha, he escrito un sólo párrafo consagrado a obra alguna del Sr. Valera, y confieso que al emprender tan ardua y, aún diré, peliaguda tarea, no las tengo todas conmigo. Algo me anima la convicción profunda de que el Sr. Valera no ha de leer este articulejo. El Sr. Valera es un autor olímpico y hace bien, por lo menos tiene derecho a serlo; es un aristócrata del talento, con sus títulos indispensables; y todo lo demás es cuestión de temperamento. Por lo tanto, nadie podrá ver ni sombra de adulación en lo mucho bueno que del Sr. Valera tengo que decir, cumpliendo con el imperativo categórico de mi conciencia estética.

Para mí el Sr. Valera es el mejor prosista contemporáneo de los que escriben en español (porque el Sr. Castelar no escribe en español, escribe por lo divino... y ese no se cuenta). Además, el autor de *Pepita Jiménez*, es un observador profundo, un crítico notable, piensa y siente con gran independencia y no escasa profundidad; tiene una sola candidez, la del escepticismo filosófico, que si no es afectación es ligereza, y si es afectación es ligereza también. Porque el escepticismo —262→ de Valera no es sistemático -en cuyo caso sería una filosofía de escuela como otra cualquiera-, es el escepticismo del hombre de mundo que ha leído mucho, meditado algo, pero siempre por motivos opuestos, es decir, con la perentoria necesidad de satisfacer la propia conciencia, no por el sublime y purísimo motivo de la verdad ante todo. Ese filosofismo es un egoísmo en rigor, egoísmo no exento de nobleza, en cierto modo digno de alabanza, pero hay algo superior. *Pepita Jiménez*, *Luis de Vargas* y el *Doctor Faustino*, se resienten todos del egoísmo en cuestión. Anhelan, ante todo, la propia felicidad, y como son bastante avisados para comprender que en definitiva la dicha verdadera sólo puede buscarse tratando de calmar las más altas

aspiraciones del espíritu, se levantan, cuando pueden, del polvo de la tierra y vuelan por el diáfano cielo de lo ideal.

Y sin embargo -lo que dice el Sr. Canalejas del *Doctor Faustino*- allí lo que predomina es el apetito, siquiera sea sublime el objeto. En las obras de Valera jamás se despierta el interés del lector por un principio, por un ideal; por los personajes sí, se les llega a querer entrañablemente, se sueña con ellos, y como el autor, está el que lee muchas veces tentado a sacrificarles las leyes invariables del mundo invisible. Esto es lo que llaman los críticos *neos* inmoralidad literaria. El misticismo, que tan principal lugar ocupa en las obras de Valera, siempre es subjetivo, y en las relaciones de la divinidad con el individuo acaba por dar demasiada importancia a este, aunque al parecer sólo pretende su abnegación y aniquilamiento. Los personajes religiosos de Valera siempre tienden, pues, al misticismo. El *Doctor Faustino* se libra de esta pasión, pero al buscar por otra vía el cumplimiento de su destino, piensa principalmente en sí mismo, y con este particular, o mejor singular criterio, va a dar a una perdición necesaria. Tal vez todo esto sea, para el Sr. Valera, lo más conveniente y conforme a la realidad de la vida; no lo discuto yo ahora, pero no se queje si, a pesar del gran valor de sus obras, no encuentra en la generalidad del público tantas simpatías como otros novelistas que, sin duda, en muchas cualidades inferiores, le aventajan en esto de escribir más *al unisón*, si vale la expresión, con los sentimientos comunes de la humanidad. Podrá ser una preocupación de la humanidad entera, si el escepticismo —263→ lo quiere así, pero es lo cierto que la mayoría de los hombres sabe y siente que lo primero y más importante, aun para el propio interés, no es el amor propio, sino algo superior y que está por cima del individuo: de aquí que los intereses egoístas, por mucho que se quieran espiritualizar, idealizar y *mistificar*, no hacen vibrar las cuerdas del corazón humano con tanto amor, con tanta fuerza como esos puros ideales que fuera de nosotros mismos, en cuanto individuos, tienen su razón de ser y la esfera de su existencia.

Y cuenta que aquí no se discute el valor intrínseco de esos

ideales superiores: Alarcón ha producido más efecto con el *Escándalo* que Valera con el *Doctor Faustino*; y sin embargo, esas novelas no pueden compararse; la de Valera es superior con mucho; pero en *El Escándalo*, aunque falso, hay un ideal no egoísta... Tente pluma, desgraciado he sido en el ejemplo, porque me obliga a nuevas distinciones. El ideal del *Escándalo* no es equivalente en la intención, cree que busca el bien por el bien mismo, y en esto es *objetivo* (como no hay más remedio que llamarle); pero ese ideal que busca la perfección, siempre con temores y sobresalto por la salud del alma, que mueve al bien principalmente por motivo personal, coartando la libertad y la espontaneidad con el terror y otros medios de fuerza, es bajo este aspecto el más interesado y egoísta de todos.

Y tal vez en el Sr. Valera, a pesar de sus alardes de librepensador, hay muchas y lamentables reminiscencias de esos mismos principios, que deliberadamente ha abandonado y que a Alarcón todavía le inspiran. De otro modo, el Sr. Valera es quizá un *ex-creyente* que sigue buscando, ante todo, la *salud del alma*, pero como Dios le da a entender y por su cuenta y riesgo. Es simpático por el procedimiento, la libertad; no lo es por el fin, el egoísmo (repito, todo lo espiritual y alambicado que se quiera).

Libre de unos y otros defectos, se presenta Pérez Galdós, el autor de esa novela única que se llama *Gloria*. El bien por el bien, los más grandes principios que rigen el mundo moral, independientes de toda sugestión personal, la libertad, la dignidad de la ciencia, la solidaridad humana, la virtud sublime de la prudencia (desconocida para tantos), esas pueden llamarse las musas de Pérez Galdós. Comparemos a *Gloria* con —264→ *Pepita Jiménez*[59]... pero los compararemos mañana, porque estoy de prisa y eso ha de hacerse despacio. Si hasta ahora no he dicho nada del *Comendador*, es porque necesito toda esta larga introducción; ya he advertido que jamás había tratado de las obras de Valera, y bien merece tan distinguido autor dos artículos.

Aparte del mérito de D. Juan, tengo mis razones para tratar por

largo estas materias de inocente literatura.

Escribir sin tener a Mendo (figuradamente) entre los puntos de la pluma, es un placer mucho mayor que el ser civil.

El escritor público puede parodiar, hablando de su péñola, aquel verso de *El vergonzoso en Palacio* (¡siempre me la dais con pelo!) y decir:

¡Siempre me la dais con Mendo!

* * *

El lector que se haya tomado la molestia de pasar los ojos por el folletín de ayer, recordará acaso que quedábamos -yo era el que quedaba- en el paralelo (o pentágrama, que diría un ingenioso escritor) de *Pepita Jiménez* y *Gloria*, no para examinar esas obras, sino porque en las protagonistas de las novelas respectivas encuéntrase cifrada la expresión más adecuada de la inspiración y genios distintos de Valera y Pérez Galdós. Por supuesto, que sólo escribo para los que hayan leído las obras a que aludo. Pepita Jiménez, mujer soñadora, de espíritu levantado, pero muy ocupada en su propia persona, busca satisfacción en altos objetos a su comezón[60] de amar; pero el amor de Pepita se parece mucho, que es parecer, es el mismo que magistralmente nos describe Moreto:

«Quien quiere con fe más pura,

pretende de su pasión

aliviar la pena dura

mirando aquella hermosura

que adora su corazón.

—265→

El contento de miralla

le obliga al ansia de vella;

esto, en rigor, es amalla,

*luego aquel gusto que halla*

*le obliga sólo a querella*».

Pepita Jiménez ama así, por el placer de amar. Comprende que hay que cifrar el cariño en algo real, de valor sustantivo, y nada más real ni más digno de amor, piensa primero, que Dios. Se hace casi mística; pero como ella es sensual, y no podía menos, porque todo egoísmo, a vuelta de idealidades, es materialista, porque no se eleva al amor verdadero de lo absoluto, como es sensual, materializa su religión y quiere con amor humano a aquel Niño Jesús que tiene en su casa. Luego D. Luis de Vargas vence al Niño de la Bola, y Pepita Jiménez sin hacer cosa que esté contra los mandamientos (pues sacramento divino es el matrimonio), sufre una verdadera derrota, sustituyendo el amor del cielo con el de un hombre en el lugar más apetecible de su corazón. Y así debía suceder: quería satisfacer su egoísmo, iba en busca de esa voluptuosidad espiritual, que es la más refinadamente sensual de todas, y falta de principios fijos y absolutos, su amor falso y débil al Niño Jesús se desvaneció ante el amor de *un* individuo.- Gloria, con menos *tiquismiquis* psicológicos, pero con verdadero genio, vive en la fe seria y arraigada de una religión, cuyo ideal, ella, sin quererlo, modifica lentamente en su conciencia; Gloria es mujer de principios absolutos; la fuerza para sustentarlos como

deberes de conciencia, se la dan su educación y la grandeza de su alma; pero, al propio tiempo, la luz de su genio le hace guiar su energía a distintos, si no contrarios principios. Gloria no busca el amor para *paladearlo* como Pepita, lo siente primero como una necesidad, cuya satisfacción le ha de venir de fuera; y cuando esa vaga aspiración involuntaria se concreta en un hombre, mejor todavía puede conocer Gloria que no es ella la que crea esta realidad espiritual del amor, sino que es ley que desde fuera se le impone.

Pero esa realidad espiritual y exterior (exterior en cuanto excede de su personalidad) aparece luchando contra otras leyes y realidades no menos independientes de la voluntad de Gloria, que a ella le parecen tan respetables como lo más santo, y lo son, en efecto, en aquel punto para su conciencia. —266→ Conflicto sublime que conmueve a todas las almas rectas y sanas; situación de interés sin igual, que pueden comprender y sentir todos los hombres que más o menos reflexivamente sacrifican la propia utilidad aparente a lo absoluto, a lo divino. Mientras la mayor parte de los hombres tengan una sana moral (a pesar de la obra deletérea de una predicación ciega y nociva que se llama religiosa), el Sr. Valera no podrá ser tan simpático, como novelista, a los ojos de la generalidad de los lectores, como lo es el Sr. Pérez Galdós. Yo, contentísimo, me coloco en la categoría de vulgo, y a riesgo de pasar por *bonachón* y anticuado, prefiero la moral objetiva, absoluta, de perfección, a las novedades humorísticas en materia ética, a los retruécanos sobre casuística moral. *Intelligenti pauca*.

* * *

*El Comendador Mendoza*, ha dicho algún crítico, es obra de menor trascendencia que *Pepita Jiménez* y *El Doctor Faustino*. En mi inútil opinión, los problemas que en *El Comendador* se tratan son no menos interesantes que los otras veces removidos, si bien es cierto que el Sr. Valera los trata más de ligero, porque los cree de más fácil solución, y él se la da como jugando.- Aquí una advertencia que será inútil si, como sigo creyendo, el Sr. Valera no ha de leer este folletín;

pero en fin, allá va la advertencia: no basta decir en una nota que el autor es mero narrador y que no se hace solidario de la moral de su novela, moral que resulta, no sólo de los discursos de los personajes, sino del modo de conducir la acción, y sobre todo, de la solución del conflicto imaginado. Ya otra vez nos dijo el Sr. Valera, que Pepita Jiménez no era más que una señora que efectivamente había sido *así*, y que él no se metía en más filosofías. Pues no tiene más remedio que meterse... ya que se ha metido. En el Comendador aparece bien claro ese ideal del Sr. Valera, que consiste en no tenerlo; el Comendador, que no sabe a qué atenerse en punto a metafísica, que no cree ni deja de creer nada concreto, que ni afirma ni niega, resuelve empíricamente los más arduos casos de conciencia, y siempre de la manera más primorosa; pero entiéndase, no en nombre del criterio moral absoluto, como haría un kantiano (el Comendador no es kantiano) sino... porque... sabe Dios por qué. Y yo también. Porque el Sr. Valera se contenta con —267→ paliativos, y da como solución la más humana y justa, la que no atiende a principios fijos, absolutos, que siempre, según él, son inciertos y dependientes de influencias particulares. Lo cual está con eufemismo bien artificioso, expresado en estas palabras de la novela de que trato: «de filosofía puede hablar, y *hablar bien*, cualquier persona de imaginación».

¿Cree esto firmemente el Sr. Valera? ¿Y no comprende que todos interpretamos claramente el rodeo de lenguaje? Tanto vale como decir que no hay filosofía, que cada cual imagina, y bien, lo que mejor le parece. Pues si no hay filosofía, no hay filosofía moral, y por ende no hay criterio absoluto moral; por eso resuelve el conflicto de su novela el Sr. D. Juan procurando el bien de los más allegados por el pronto, y sacrificando, si fuera necesario, el derecho ajeno, real y positivo a supuestos males causados a un D. Valentín; males que sólo podrían serlo considerados por un criterio estrecho, lleno de preocupaciones, mientras que el derecho que se quería sacrificar era absoluto, como todo verdadero derecho, en sí claro y evidente ante el criterio de la misma perfección moral, que es Dios. Pero el Comendador no se guiaba por lo absoluto, sino por lo que a él le parecía más conveniente en el momento: por el bien temporal efímero

que él se figuraba como el más atendible.

[...]

Si por fin el derecho de D. Casimiro no se sacrifica, no depende del Comendador, sino de la boda con la Nicolasa; pero que no existiera Nicolasa en el mundo, o que D. Casimiro fuera un poco más escrupuloso para tomar cuatro millones que no sabe de dónde le vienen, en tales casos el derecho sería desconocido: a D. Casimiro le salva... el ser poco moral.

(Luego, en realidad, no se cumple con el derecho de D. Casimiro.)

Véase si se tratan problemas (?) importantes en *El Comendador Mendoza*, y véase si el criterio a que la obra obedece es o no corolario de lo que hemos considerado en la primera parte de esta análisis, cuando examinábamos en general el espíritu del ilustre novelista.

Dejo mucho por decir, como siempre que me meto en honduras desde este *piso bajo de* EL SOLFEO, que se llama el folletín.

—268→

Ahora correspondía, aun dejando muchos cabos sueltos, examinar la forma literaria de *El Comendador Mendoza*, pero ya no es posible. Por fortuna, como escritor, y como escritor de novelas especialmente, el Sr. Valera sólo merece alabanzas.

Sucede aquí lo que en la mayor parte de las comedias, que precisamente cuando comienza a salir todo bien, concluyen, porque concluye el interés. Ninguno tendría para los lectores los elogios incondicionales que yo haría del estilo, de la acción, de los caracteres, etc., etc., de *El Comendador Mendoza*.

Todo eso es muy bueno.

Este folletín es bajo de techo, y yo no puedo ser más largo. Tengo que ir al tribunal de imprenta, donde el fiscal me estará

poniendo a estas horas como chupa de dómine.

—[269]→

# Tentativas dramáticas

(Valera)

Quéjase el Sr. Valera en la dedicatoria de este libro de su mala suerte, que no le consiente ser poeta dramático de los que el público favorece; y siente sobremanera no poder dar en el quid de ese privilegiado talento que se requiere para el género literario, que él reputa como el más excelente coronamiento y cifra de todo lo que con letras puede decirse.

Si algún consuelo puede llevar al ánimo del insigne literato la opinión del último de los que se meten en dibu... y en juzgar libros aje... sepa que, para mí, el género dramático no se concreta a las obras representadas, que constituyen una de sus especies, la principal sin duda, pero no todo el género. Si no fuera porque cada vez soy menos amigo de meterme en estéticas, como dice Menéndez Pelayo, yo explicaría por largo mi pensamiento; pero ya que esto no parecería bien, haré lo que hacen cuantos reniegan de estéticas y metafísicas, a saber: decir dogmáticamente lo que pienso y... dejarme de *vanas abstracciones* (o séase lo que piensan los demás). Tiene razón Campoamor; hay poesía lírica... dramática (pensándolo bien me he convencido de ello de algunos días a esta parte), porque lo dramático, en rigor, no es lo que pueden interpretar sobre un tablado cómicos y escenógrafos de consuno, sino algo más esencial; por ejemplo, la expresión literaria de cualquier —270→ asunto humano por medio de sujetos humanos distintos.

Y si se me dice que se pueden hacer dramas en que los personajes sean animales, respondo que eso no obsta, porque hay animales que parecen personas, y viceversa, con lo que todo queda arreglado. En cuanto a lo de que los sujetos han de ser *distintos*, no va a humo de pajas, porque si no lo son, no aparece la oposición, y lo dramático lo será sólo en la forma, siendo en lo esencial subjetivo,

lírico, pues será expresión el monólogo de un subjetivismo que el poeta atribuye a otro, pero que, sea de quien sea, es subjetivismo, porque no necesita salir de la esfera del individuo como sujeto poético a lo exterior en la oposición de sujetos, que es el quid de lo dramático. Si no fuera así, las *Heroidas* de Ovidio podrían llamarse dramáticas, y son, sin embargo, líricas, aunque en ellas se apunta el elemento dramático, por lo que tienden al diálogo implícito, puesto que son a manera de epístolas.

Todo esto que acabo de discurrir ahora, sirve por lo menos para asegurar que el Sr. Valera es más dramático de lo que él dice y de lo que dice ese empresario que no quiso representarle *Lo mejor del tesoro*. De fijo que el tal empresario no sabía lo que son géneros intermedios, ni barruntaba los anchos horizontes en que ha de moverse la dramática de lo porvenir. Sería de ver que porque se le antoje a un empresario o a un preceptista de los modernos (más intransigentes que Hermosilla), pasara Cano por autor dramático y Valera no mereciese ese apellido. Sí, señor; es V. dramático, y por mí puede V. entrar; la cuestión es si es V. buen o mal autor dramático, y eso es lo que vamos a ver ahora; todo, sin estéticas por supuesto, sin pruebas, ni nada de esa jerga metafísica que a nosotros los críticos positivos no nos hace falta. Créame V. a mí, bajo mi palabra, que no le irá mal.

Lo de escribir sus obras dramáticas en prosa (menos la zarzuela) tampoco es inconveniente; pues aparte de que así las escribieron muchos dramaturgos insignes, ahí está el Sr. Vidart que demuestra a quien le quiere oír, que la poesía no necesita estar en verso, y yo también digo otro tanto, sin más salvedad que la de no llamarla poesía en tal caso.

¿Por qué dice el Sr. Valera que sus dramas no se pueden representar? *La Venganza de Atahualpa* se podría representar —271→ por lo menos parte de ella, hasta donde el público hiciera nada más un ruido que permitiese oír a los actores.

De *Asclepigenia* no diré otro tanto, porque los críticos que podrían apreciar toda su intención son los krausistas, y de esos ya hay

pocos, y los que quedan no suelen ir al teatro.

Tocante a *Lo mejor del tesoro*, la zarzuela, tampoco es de paso, porque allí no hay toros, ni toreros, ni coplas de actualidad, ni disparates de todos los tiempos. A propósito de eso, recuerdo que un día nos decía en el Ateneo Núñez de Arce: ¿y qué dirían ustedes si yo me dedicase a escribir zarzuelas bufas? ¿Dirían ustedes que prostituía el arte?... No, señor, me permití contestar, diríamos probablemente que no servía usted para el caso. Y claro que no serviría; como tampoco sirve el Sr. Valera, a Dios gracias. Ahora, si no se considera *Lo mejor del tesoro* como zarzuela seria ni bufa, sino como alarde de desenfado humorístico, de la *hig-life* del humorismo, *Lo mejor del tesoro* tiene bellezas que de fijo no verá el Sr. D. Peregrín; pero que no por eso dejan de estar allí.

*Asclepigenia* es, en mi opinión, y en la del autor, una de las obras mejores que ha producido tan discreta pluma.

Después de *Pepita Jiménez* (y ya lo he escrito antes de que Valera dijese algo parecido), *Asclepigenia* es lo mejor de autor tan eminente.

El que haya saboreado los diálogos del gran *humorista* siriaco (de que fue remedo y nivel, en cierto modo, el autor del *Los sueños*), no podrá menos de recordarle leyendo este diálogo filosófico-satírico de Valera. Parecerse a Luciano sin copiarle ni parodiarle, como se pareció Quevedo, es ya una gloria a que pueden aspirar pocos.

Aunque la obrita es corta, su mérito no es exiguo, y merecería un análisis más prolijo que muchos pretenciosos infolios. Dice el autor en la dedicatoria que en *Asclepigenia* hay alusiones al panteísmo moderno de los Schelling, Hegel y Krause, y halla analogías entre la filosofía y los tiempos de Proclo, y la filosofía y los tiempos presentes. Es muy posible que en gran parte se equivoque el señor Valera con tales analogías; pero no por ello es menos graciosa, picaresca y chispeante la sátira de su diálogo; Proclo, que en las grandes ocasiones se eleva sobre los dioses hasta dar con el Uno e identificarse con él, es la más acabada burla de los filósofos pedantones, —272→ que por la

posesión de un vacío formulario se creen por encima de las pasiones humanas y juzgan que su pensamiento vuela libre ya de las debilidades que al vulgo avasallan y someten al error y los ensueños.

*Eumorfo*, *Crematurgo*, *Asclepigenia*, son figuras de gran realidad a pesar de su representación simbólica. El final del diálogo sorprenderá, y acaso enfade, a los que no estén acostumbrados a este humorismo que acaba por burlarse de sí mismo, y dar a la obra que tiene entre manos un corte que es como la explosión de un fuego de artificio con que el chisporroteo concluye.

Este *efecto* se me antoja defecto en obras como *La Venganza de Atahualpa*, de otro género más *dramático* y en que el lector se interesa de verdad por los personajes en sí, no en atención a la intencionalidad que les preste el poeta. *La Venganza de Atahualpa* merecía un final más meditado, lógico y natural, con mayor razón, porque en el primer acto y parte del segundo y del tercero hay verdadero drama, y el interés llega a ser grande.

El primer acto es una perla: como exposición es perfecto -dadas las condiciones especialísimas del género dramático no representable- en él se dibujan dos personajes de gran originalidad y fuerza, Rivera y Cuéllar, a los cuales presta el autor acciones, propósitos y lenguaje de tal belleza, que pocas veces en las mismas tablas nos habrán interesado figuras tan bien presentadas; doña Brianda es un tipo que reúne, a ciertas tonos clásicos en nuestro buen teatro nacional, algunos originales que ennoblecen un tanto su carácter; Laura es poética y muy interesante por su excepcional situación, y la madeja en que tales personajes se enredan, es de oro. Pero luego todo degenera en *La Venganza de Atahualpa*, menos el lenguaje, y aun este no es como debiera en las situaciones de pasión y violencia.

En suma, las *tentativas dramáticas* podrán no ser dramas, pero son joyas literarias, buenas según su género, como dice Moisés.

Y, ¿cómo las llamaremos? Ustedes dirán.

Yo, entretanto, las llamo *cosas de Valera*.

—[273]→

# Doña Luz

(Valera)

No hay peor concupiscencia que la del espíritu, dice el padre Manrique, personaje de los principales de esta novela, y así es la verdad; por eso los que buscan en los libros de entretenimiento la moralidad, que por otra parte no les acude, deben mirar con malos ojos estas novelitas del Sr. Valera, en que los caracteres, casi siempre, son de los contaminados con ese vicio espiritual. En casa de doña Luz se reúnen para disertar y discutir, un fraile, misionero de Filipinas, un médico, que debió de haber leído a Haecket, traducido al francés, y la misma doña Luz, solterona de veintiocho años, mística de afición y un tanto por recurso. De aquellas conversaciones acerca de la gracia santificante y otros temas no menos sublimes, resulta un fraile, enamorado perdido de la solterona, la cual, sin darse cuenta, estima aquel amor, aunque no piense que de él pueda venir daño alguno para la salud espiritual de ninguno de ellos. Aunque doña Luz desdeñó a muchos amantes que la ofrecieron su corazón y tierras de pan llevar, no puede resistir a un guapo mozo, brigadier de caballería, que viene de Madrid exprofeso a enamorarse de ella. Ríndese a discreción la pobre doña Luz, casa con D. Jaime, y el fraile muere de celos, aunque al parecer de apoplejía.

Por unos papeles que dejó el fraile averigua doña Luz de seguro lo que ya sospechaba: que el fraile la quería, y a la sazón de estar agradeciéndoselo, recibe el mayor desengaño, cual es —274→ el saber que su esposo no la amaba de amor, como dice el señor Valera, sino por una pingüe herencia que, ignorándolo ella, pero no él, estaba destinada a la que fue ídolo del fraile. Manrique se llamaba este, y Manrique se llama el hijo que de los desengañados amores tiene doña Luz, Para siempre separada de su esposo, y por siempre, o poco menos, unida en espiritual recuerdo del tonsurado Macías.

Otro autor de menos recursos no hubiera podido interesar con semejante argumento a los lectores, y no es seguro que el mismo Sr. Valera llegue a interesar a todos, porque los hay de muy diversos gustos.

En un artículo muy notable publicado ha pocos días, habla el Sr. Giner de los gustos vulgares que manifiestan las almas poco delicadas, gozando, como gozan, con espectáculos intranquilos, con literatura violenta, con pasiones extremadas, movimientos y azares: hablando precisamente de las novelas, dice el Sr. Giner que al de gusto poco cultivado no le placen las que no tienen otro movimiento que el de la vida, quizá latente en sus páginas, pero no por eso menos real y menos bello. Al lector que no guste de contemplar, no puede agradarle esta novela del Sr. Valera, y al que Dios llame por ese camino, aún le gustarán más otras del mismo autor, que se prestaban, como ella, a muchas meditaciones y, al propio tiempo, tenían más belleza, revelaban más habilidad y momentos más felices y más fecundos de inspiración. Lo que ha de gustar a todos, de fijo, es el estilo sin par del Sr. Valera, quizá mejorado en esta obrita, porque es más natural y parece más espontáneo que en algunas otras ocasiones. Ya se sabe que el Sr. Varela es un académico ideal, quiero decir, como deben ser; comprende cuánto bueno se puede extraer del tesoro de las letras sabias, a que puede llegar una erudición vasta, profunda y bien dirigida por el raciocinio y el gusto; sabe asimismo cuáles son las exigencias de los modernos tiempos, y con arte exquisito emplea en obras de gusto moderno la riqueza de erudición, la experiencia artística, ganadas en estudios clásicos, clásicos de veras. Como en todo, en el estilo y en el lenguaje revela tales ventajas el autor de *Asclepigenia*; escribe como nadie, porque es castizo y sabe *mucho diccionario*, y algo que no está en el Diccionario, sin degenerar en arcaico, ni en voces, ni en giros; de las nuevas maneras aprovecha lo que no desdice —275→ de la elegancia antigua, lo que no choca con el gusto delicado y es útil para expresar mejor lo que mejor se piensa ahora: por todo lo cual, el estilo de Valera, ni pueden rechazarlo los académicos, ni los profanos pueden menos de admirarlo.

No hay arte que no consista en un *punto de caramelo*; dar en el clavo, eso es ser artista: el Sr. Valera es el mejor artista del idioma castellano...

¿Y *Doña Luz*? Si *Pepita Jiménez* no anduviese por esos mundos, *Doña Luz* sería más encomiada; pero esta *Luz* se eclipsa ante la perla de las novelas españolas contemporáneas. No es que sea igual el argumento, ni los recursos del arte idénticos; pero hay grandes analogías, y sobre que estas sutilezas psicológicas no son para muy traídas y llevadas, el desempeño es inferior con mucho en esta ocasión.

El Sr. Valera ha reincidido en el defecto de decírselo él todo o casi todo, y hasta cuando son los personajes los que hablan, se oye la voz del consueta. Sucede, con efecto, en esta novela, lo que en las comedias de aficionados (llamo yo así también a los que cobran sus aficiones): el apuntador, como está oculto, no tiene miedo, y suele declamar más alto, con más brío y de corrido lo que el actor dice mal, sin gracia y a trompicones; resultado: que a quien se le oye el drama es al apuntador. En *Doña Luz,* a quien se oye es a D. Juan Valera.

Yo declaro que no me pesa; pero si al Sr. Vidart o cualquier otro se le ocurre quejarse, D. Juan se defienda, que a mí me faltan argumentos.

En cuanto al reclamo con que atrae Valera a los críticos sutiles para que de su libro deduzcan mil y quinientas enseñanzas, nada diré, porque no va conmigo.

Y me alegro, porque si hay algo que gaste el alma y empobrezca la voluntad especialmente, es el perpetuo alambicar razones y sentimientos. En nuestros días, la ociosidad ha abusado de la psicología recreativa, y los inocentes que de buena fe se han dejado llevar de esta afición, han concluido por tener tedio, padecer náuseas y jaqueca... Así, que no nos quebremos de sutiles.

Mi opinión, que no vale porque no soy de los aludidos, es que

*Doña Luz* enseña a no mezclar lo divino con lo humano, como ya Cervantes quería. Una frase vulgar resume la enseñanza de *Doña Luz*: a esta señora *se le fue el santo al cielo*.

—[276]→ —[277]→

# La familia de León Roch[61]

Segunda parte

(Pérez Galdós)

Supongo a los lectores del presente artículo, si tiene alguno, enterados de lo que contiene la primera parte de la novela en que me ocupo; de otro modo no sería posible entendernos. En este segundo tomo y parte segunda, el interés de la acción crece naturalmente y llega a ser muy grande desde que el falso misticismo de María Egipciaca tropieza con un dolor real, de los que llegan al alma sin necesidad de silogismos. Consecuente Pérez Galdós con su sistema, lejos de presentarnos empequeñecida la figura de la *imperfecta casada*, llega a darle un interés que va acaso más allá de lo que su autor se propusiera. María Egipciaca, a pesar de sus estameñas, de aquel paño pardo y de aquellas manos descuidadas, no llega a ser, por lo que en ella hay de original, una criatura repugnante ni ridícula, pues todo el ridículo y aun asco que puede causar la supersticiosa religiosidad en que vive como sepultado su espíritu, se ve pronto que no ha podido alterar lo más íntimo de su naturaleza. Además, contribuye, no poco, en favor de María, el derecho que le asiste para conservar el amor de su esposo. No importa que el autor haya sabido pintar con —278→ tan simpáticos colores la figura de Pepa, la rival de María, ni importa que León se nos presente en tan espantosa soledad dentro del hogar que soñó como un paraíso; a pesar de todo, y los mismos apasionados a pesar de su pasión lo reconocen, el derecho está con María. Pepa duda, pero ella explica el por qué: es que tanto y tanto dolor, tanta esperanza muerta, han atrofiado el sentimiento del deber en su alma débil y delicada; León no duda, vacila, sí, entre la pasión y el deber, pero no duda. Gran acierto ha mostrado el Sr. Pérez Galdós con no quebrantar el lazo del matrimonio de la manera precipitada y un tanto grosera de que suelen hacerlo multitud de autores traspirenaicos que,

queriendo probar arduas tesis jurídicas sólo prueban la anemia moral que padecen.

Una delicadísima gradación de colores, un arte exquisito en el esfumar, eran condiciones necesarias para salir con bien del empeño difícil a que su propio talento llevara al novelista. Aunque la obra aún no está terminada, y queda mucho por hacer, hasta ahora el acierto en este punto capital no ha faltado ni un momento. Un hombre casado, y casado por amor, con una mujer que ni sueña con ser infiel a su esposo, ha de justificar su conducta al perder el apego a su hogar para llevar el corazón y encaminar sus pasos al hogar de otra mujer; esto ha de hacerse sin que ese hombre aparezca como un malvado, sin que la mujer que acoge al sin albergue se nos figure liviana; y a más de esto, sin que la esposa que pierde al marido sea una adúltera, ni una harpía, ni siquiera una mujer vulgar en el fondo. ¿Consigue todo eso Pérez Galdós? Por lo que conocemos de su novela, preciso es confesar que *hasta ahora* sí; los antecedentes del autor acaso nos permiten pronosticar que el fin corresponderá a lo conocido; aunque será esta probablemente la ocasión más difícil a que le hayan traído los vuelos elevados de su fantasía envidiable.

Como en las obras dramáticas del arte griego quedaba para dar relieve a las figuras el fondo oscuro misterioso del *fatum*, sin que por esto dejaran de ser autónomos aquellos personajes tan vivos y reales, así en las novelas de nuestro autor la acción anónima de las ideas y preocupaciones dominantes sirve de fatalidad a su manera para dar cierto interés sublime a los caracteres representados. Si en los cómicos, como la marquesa, Polito, su papá, el señor de Fúcar, etc., los defectos individuales —279→ entran por más que el error común admitido; en los personajes que encarnan la principal idea del novelista, como Luis Gonzaga, y en esta segunda parte María Egipciaca, sigue el carácter, en sí digno, la línea que es resultante de las fuerzas mayores que le solicitan, no perdiendo con esto originalidad, espontaneidad y belleza, por consiguiente, como a primera vista pudiéramos creer, sino adquiriendo superior relieve y tomando toda la dignidad ideal propia de lo genérico y suprasensible

que representa.

En cuanto a la conducta de un personaje se le quita la levadura del egoísmo, cualquiera que sea el móvil que le determina, aunque sea un ideal erróneo, es susceptible de interesar puramente y universalmente. María Egipciaca vive en el error, es cierto; su conducta llega a ser fuente de desgracia; una abstracción, una quimera mística que su naturaleza de mujer sensual no es capaz de seguir en su tendencia más elevada y digna, la arrastra a mil despropósitos, a una vida falsa y separada de todo bien racional; pero de todo esto no es responsable María, como no es el apestado responsable del ambiente emponzoñado en que respira. Luis de Gonzaga, el compañero de su infancia, el que repartía con ella el cielo para contar las estrellas, le dejó como legado espiritual aquellas aspiraciones místicas, que como son puro subjetivismo toman diferente rumbo según el espíritu en que influyen: en Luis, el misticismo era sabio, depurado acaso de toda mancha sensual; pero en María Egipciaca, siendo el intento no menos angélico, era por influjos tal vez hasta fisiológicos, en la conducta, en la aplicación diaria, sensual, cosa de apetito más que pasión elevada y sublime. Por eso cuando los afectos naturales se despiertan al aguijón de los celos, el alma de María se levanta, y es bella su extraña figura de esposa ofendida, que viene desde vanos ensueños de idealismo enfermizo a reclamar sus derechos reales.

Mas aquí debe advertirse, que cuanto de responsabilidad y culpa se descarga a María es necesario cargarlo a otro lado; si ella no se hace indigna ni repugnante, porque sus propios errores en algo fundamentalmente bueno se originan, no cabe mayor oprobio que el que precisa arrojar sobre ideas, instituciones, costumbres o lo que sean, que arrastran los más santos sentimientos de las almas nobles y pías por laberintos de falsa —280→ religión, de falsa mansedumbre, de ascetismo falso y grosero, sensual y estúpido; ideas o instituciones que persiguiendo egoístas ideales no miran el derecho que pisan, desprecian la solidaridad de la vida social, y no se sabe si son más dignas de maldición por lo que yerran o por lo que pecan y pervierten.

León Roch personifica en su mujer todo ese cúmulo de absurdos que viven en la sociedad santificados: es natural que León piense así; para él es su María quien causa tanta desgracia con tan necia conducta; si el lector puede y debe ir al origen del mal, el mísero esposo se queja del enemigo que directamente le causa el daño, y aun reconociendo en otra parte la culpa mayor, perentoriamente necesita apartarse del mal inmediato. León, por culpa de la superstición y el fanatismo, no tiene un hogar como lo había soñado: a María le manda *su Dios* que no ame a su esposo, y en cambio Pepa del Fúcar, la pobre Pepa desengañada, sigue amando con toda la fuerza y toda la verdad con que sólo se puede amar lo que vive y se ve en la tierra. Al fin León se enamora de los que le aman. Al lado de Pepa existe *Monina*, un ángel de dos a tres años; León, que llegó con el espíritu a la edad de ser padre, ve en Monina cifrada toda la felicidad que él soñó y no tiene; por eso quiere tanto a la hija de Pepa: además, hay en este cariño loco por la tierna criatura un sofisma del corazón; amar lícitamente a la hija, viene a ser un modo delicado de amar a la madre. Bien lo prueba esta cuando tanto agradece a León aquella frase de su dolor: «¡lo que más quiero en el mundo!».

¡Qué delicado pincel -mejor y sin metáforas- qué alma tan grande la que supo sentir, concebir y ejecutar estas ficciones tan profundas, tan tiernas, tan verdaderas para la verdad virtual de lo bello, que estremecen lo más noble del corazón humano! El interés dramático y la verdad de la verosimilitud exigían que la lógica de las pasiones siguiera adelante: Pepa comprende todas estas delicadezas y quintas esencias del amor; pero, en fin, quiere a León, a León mismo, lo quiere para sí todo para ella: León, aunque vacila, también siente que quiere entregarse a Pepa, todo él también, para el amor, para el amor como se entiende en la tierra.

Si llegar a este punto, de una vez, hubiera sido precipitado, de efecto repulsivo; con las naturales gradaciones que el auto, —281→ ha empleado, nada es más oportuno, más conforme a lo verosímil; pero si ya se explica la vehemencia del deseo, acaso no exista justicia para darle rienda suelta: Galdós coloca en el espíritu de León todo el

infierno de lucha que supone una pasión cierta, que se despedaza contra un deber no muy claro; no es aquel deber, determinado de tal modo, el que hace fuerza tan grande, por sí mismo, en la conciencia de León; es la conciencia del deber en general la que en él se resiste como inexpugnable fortaleza.

En esta situación se presenta María Egipciaca, la esposa, que faltó a muchas obligaciones, que dio motivo y pábulo a la infidelidad, pero que es la esposa. ¡Y qué hermosa se presenta María! No es Friné, que por bella vence a la justicia; es la justicia que además cuenta con la hermosura. En la escena final, entre León y María, quizá la más interesante y bella, hay una resurrección de la Naturaleza en aquella mujer beata; en el cuerpo y en el espíritu de María parece que se celebra un misterio dionisiaco; el grito de la realidad es tan intenso que toda otra voz se apaga en aquella alma que sufre revolución espantosa: cuando María se arroja al cuello de su esposo, le oprime y exclama al perder el sentido: «Te ahogo, te ahogo; yo soy la más guapa para ti». María parece redimida. ¿Lo estará? Acaso no; acaso el autor no dé por agotada la fuerza extraña que influía en el ánimo de la *odalisca mojigata*; de todos modos, el conflicto queda en pie, porque Pepa y León son inocentes en aquella conjuración de los falsos ideales contra la vida natural de los hombres y de la sociedad; de todos modos, el autor deja la trama de su novela en puntos bien difíciles, pero confío en su ingenio, sobre todo, en su instinto evidente, que en obras anteriores le llevó siempre a soluciones acertadas.

Esperemos la tercera parte: el público la espera con gran interés, y para entonces el juicio definitivo.

No cito episodios notables de este segundo tomo; son casi todos modelos de descripción y observación en los respectivos géneros.

También hoy concluiré diciendo al ilustre novelista: Adelante.

# De tal palo tal astilla

(Pereda)

En un artículo en que se trataba de hacer el resumen crítico de nuestro movimiento literario durante el año de 1879, artículo que publicó *El Imparcial* en sus *Lunes*, omitía el autor, por imperdonable olvido, el nombre del Sr. Pereda al hablar de los novelistas. Arrepentido y en desagravio, hoy consagra estas líneas a la última obra del literato montañés el descuidado revistero, publicándolas en la misma hoja donde se cometió un pecado tan digno de censura.

Y quisiera yo de todo corazón que fuese tan perfecto[62] el último libro del Sr. Pereda, que la alabanza no se me cayera de los labios al hablar de sus cualidades; porque con esto daría a entender bien claramente que no había, por mi parte, mala voluntad, disfrazada de desdén, respecto de las novelas de este autor, ya que tocante a su persona fuera ociosa malicia el suponerla. La mala voluntad no existe; mas, por desgracia, tampoco la perfección que pudiera servirme contra las cavilaciones de los maldicientes.

Que no sería sin tacha la novela del Sr. Pereda ya lo esperaba yo, porque pocas cosas hay perfectas fuera de nuestro Padre que está en los cielos; pero tampoco creía que este ingenio viril, en la flor de la edad, cuando prometía obras que señalasen el progreso visible de sus facultades, había de producir un libro que podría llamarse de decadencia, a no ser porque —284→ la equidad prudente aconseja abstenerse de aventurar semejantes juicios cuando se trata de escritor tan capaz de enmendar sus yerros como el Sr. Pereda.

*De tal palo tal astilla*, es una astilla que no en todo y por todo parece del mismo palo de donde salió *D. Gonzalo González de la Gonzalera*. Es muy inferior a esta obra, aunque cojea del mismo pie, pero cojea mucho más. Me apresuro a decir que, tal como es, es

mucho mejor que *El buey suelto*.

Nuestros buenos novelistas tienen una afición decidida a la cuestión religiosa. El público, por lo visto, se interesa en este asunto, aunque nadie lo diría, a juzgar por lo poco y mal que practicamos todos la religión, dicho sea en honor de la verdad, y advirtiendo que no me refiero sólo a los ultramontanos, sino también a los liberales. El Sr. Pereda, como Pérez Galdós, como Alarcón, como Valera, ha querido dar su opinión sobre el conflicto religioso, valiéndose de los amores que tuvieron dos jóvenes de la montaña: Águeda Quincevillas, de Valdecines, y Fernando Peñarrubia[63], de Perojales.

No sabe bien el Sr. Pereda hasta qué punto está en su derecho escribiendo novelas *tendenciosas*, de esas que demuestran, o poco menos, lo que al autor se le ha puesto en la cabeza que es la verdad, aunque no lo sea; pero mucho menos sabe el Sr. Pereda hasta qué punto mejoraría sus obras si en ellas prescindiese de mezclar lo humano con lo divino, y no se acordase de que había en el mundo positivismo, Ateneo ni Facultad de Medicina.

Sea lo que quiera de los libre-pensadores, la verdad es que en las novelas del Sr. Pereda no pueden hacer mayores estragos de los que hacen. Figúrense Vds. un hermoso paisaje, con tanta luz como los de Claudio Lorena, con tan correcta verdad y sabia composición como los del Pussino; añadan ustedes la natural sencillez de un diálogo de Timoneda, la dulzura melancólica de una égloga de Garcilaso... y la pasmosa realidad de un capítulo de Zola (de los limpios), y tendrán en tan heterogénea conjunción de primores las bellezas que reúne *De tal palo tal astilla*. Pero ¡ay!, que tanta hermosura bastan para mancillarla dos libre-pensadores, dos médicos, que con su ateísmo dan al traste con la luz, con el color, con la corrección, con la sencillez, con la dulzura, con la realidad del cuadro de Pereda.

—285→

Pluguiera a Dios que jamás los Peñarrubias hubiesen tenido casa solariega en Perojales, y tampoco estaría demás que los Quincevillas

no hubiesen parecido por Valdecines; verdad es que en tal caso estaría a estas horas sin demostrar que de raza le viene al ateo el ser rabinegro, pero en cambio tendríamos en el último libro de Pereda una colección de cuadros de paisaje y de costumbres de la aldea, comparables a lo mejor que en este género pueda haberse escrito. Y ya que el autor quisiera hacer de tales cuadros una novela, bastaba en rigor con los amores de Macabeo y de Tasia, que son lo más interesante del libro, porque ni Águeda ni Fernando valen, ni con mucho, lo que Tasia y Macabeo. Como hacían nuestros poetas dramáticos antiguos, ya desde los tiempos de la *Celestina*, el Sr. Pereda ha puesto al lado, y como contraste de la acción principal de los amores de los señoritos, los amores de los criados... y el Sr. Pereda ha manejado esta vez, como otras, el *sermo rusticus* mejor que el *sermón* urbano. Contra la conocida regla jurídica, lo accesorio aquí no sigue a lo principal, sino que lo principal se olvida por lo accesorio.

Todo lo que piensan, sienten, dicen y hacen los montañeses de Pereda está muy en su sitio, y Macabeo, Bastian, Tasia, son en la novela, ni más ni menos, como Dios los hubiera criado y como crió, en efecto, a otros muchos paisanos suyos. Tampoco tiene pero, a lo menos que yo sepa, aquel D. Lesmes, cirujano que se quería revalidar y no se revalidó: su conferencia con el Dr. Peñarrubia es digna de cualquier médico de aquellos que inmortalizó Molière. Y vaya fijándose el señor Pereda en lo muy alto que le pongo lo bueno de su libro, para no quejarse después cuando lleguemos a las agrias. D. Sotero, aunque demasiado parecido en el fondo a Rigüelta (personaje de *Don Gonzalo*, y el mejor personaje de Pereda), es digno de alabanza por el dibujo, aunque el color sea monótono por lo sombrío.

Si tanto bueno digo de las figuras que aparecen de escalera abajo, y son en realidad las principales de la obra, el hacerme lenguas del talento con que el Señor dotó a Pereda, lo dejo para alabar sus descripciones de la montaña. *Et in Arcadiam ego* puedo decir al autor de tan primorosas pinturas: yo conozco tan bien la montaña «como si la hubiera parido» (que diría Macabeo), pues a más de haberla visitado, vivo en país —286→ que linda con ella y se le parece como

una gota a otra gota. Con esta mi erudición al *consonante de lo que estipula* el señor Pereda (otra frase de Macabeo), me atrevo a asegurar, sin miedo de ser desmentido, que no cabe más arte en la descripción del país y de las costumbres, que tanto debe amar el novelista Para guardarlas tan fielmente en la fantasía. En la fantasía yo también tengo todos esos primores de luz, colores y contornos; pero me falta lo principal, que es saber enseñar a los otros esta belleza de que goza mi espíritu en la soledad inaccesible del pensamiento. ¡Feliz el Sr. Pereda que, tal como lo ve en el mundo y después dentro de sí, copia en el papel la rica naturaleza de nuestros valles y montañas y el animado, risueño y tranquilo vivir de sus moradores, si no tan felices e inocentes como los Arcades, dignos de que la poesía los tome cuenta!

¡Qué gran *escenógrafo* es el Sr. Pereda! Recuerdo haber elogiado el arte con que supo describir el *lugar de la escena* en su novela *D. Gonzalo*; pues en este punto sí que no ha perdido su habilidad. Perojales del lado de allá; la Hoz en medio, y de este lado Valdecines. Parece que lo estoy viendo. Ya que no le gusta, no le llamaré realista ni naturalista; ¡pero qué realismo, qué naturalismo tan bello el de sus paisajes! Lo único que sobra en aquel primer capítulo en que nos dice cómo era la Hoz en una noche de tempestad, es cierta alusión mal encubierta a otros novelistas que, con valer Pereda lo que vale, valen mucho más que él; a los cuales, en vez de zaherir de tal suerte, debiera seguir imitando; pero no *al revés*, como parece haberse propuesto en la parte *trascendental* de su libro. Y ya llegamos a las agrias.

Como a mí me gustan las cosas claras, tiro de la manta y digo que el Sr. Pereda ha querido darnos la triaca del veneno que Galdós nos propinó con su *Gloria*: es *De tal palo tal astilla* una *Contra-Gloria* que, si valiera la intención, habría deshecho a estas horas todo el efecto de la novela *impía*, que así la llaman, tan leída y admirada en esta España eminentemente católica; y aun fuera, pues hay traducciones alemanas e inglesas que no me dejarán mentir.

Esta *Contra-Gloria* se llama Águeda y es, en resumen, una

fórmula algebraica de la más vulgar mojigatería. No basta para que una figura de novela se anime y viva, decirla: levántate y —287→ anda; si la figura es de trapo, ¡cómo se ha de mover! El autor nos quiere convencer en muchos capítulos de que su Águeda es la muchacha más instruida, discreta y católica de la montaña; y sí lo será, porque nosotros no tenemos prueba en contrario: lo que negamos, yo por mí lo niego, es que Águeda sea una figura viva y bella, como en las obras literarias se necesita. Mucho alabarla el autor y ponerla en los cuernos de la luna y sobre su cabeza, pero no pasa de ahí. Lo que dice Águeda no la hace verosímil, ni menos simpática; es una devota ilustrada, sosa como una calabaza; será muy ama de su casa, pero eso es poco para sorber el seso a un hombre. En verdad que si Fernando no fuera tan grandísimo mequetrefe como sin duda es, no se mataría por mujer tan soberbia, tan desabrida y tan sin caridad. Pudo, en buen hora, prendarse de su hermosura física, que al parecer era extraordinaria, según la pinta el autor en un capítulo que no será realista, pero es *volcánico*, sin duda alguna, y recuerda no poco los buenos tiempos del desnudo; pudo, digo, Fernando prendarse de aquellos atractivos que sedujeron más tarde a Bastian; pero lo que es amor tan por lo sublime y obcecado y tan sin vuelta de hoja en mujer semejante, no se le hubiera ocurrido al hijo del volteriano, a no haber sido lo poco sesudo que vamos a ver.

El autor ha querido ofrecernos el libre pensamiento en su encarnación *menos* repugnante, presentándolo en dos personas honradas, aunque sólo honradas *humanamente*, como dice un crítico. Como en *Gloria*, los fanáticos son personas muy de bien (humanamente). Pereda ha querido establecer cierto paralelismo entre novela y novela, aún en esto, y enfrente de los Lantigua, tan buenos como ultramontanos, coloca a los Peñarrubia, tan honrados como ateos.

Nunca se les ocurre a nuestros novelistas neos, que sin perdón así se llaman, representar el libre examen en hombres que crean en Dios y en la otra vida, y, en fin, que tengan su alma en su almario, como se dice; siempre son estos libre-pensadores materialistas de

brocha gorda, cuando no perdidos sin conciencia, pero de todas maneras, gente que se ahoga en poca agua, y en cuanto truena se acuerdan de Santa Bárbara. Fernando es un muchacho que ha sido educado sin religión, que después estudió medicina y se resolvió a no creer en Dios —288→ en todos los días de su vida. Se hace doctor, y con tan plausible motivo reniega del alma y de quien la inventó; va al Ateneo, y se hace aplaudir en un discurso empecatado, cuyo tema es el siguiente: «La conciencia es una serie de fenómenos en el tiempo (claro, hombre, si son fenómenos... en el tiempo han de ser) los *hechos* materiales y espirituales son producto de una fuerza única; todo se reduce a sensaciones; el milagro no existe».

Así como a D. Quijote le hacía una gracia que no se podía explicar el estribillo aquel *del Toboso*, me la hace a mí, y no menos extraordinaria, el estribillo del tema «el milagro no existe». Pero ¿qué tiene que ver el milagro con todo lo demás del tema? En otros pasajes de la novela se habla también del milagro, y se conoce que el Sr. Pereda tiene grandísimo empeño en que los milagros existan, porque los considera demostración de sus doctrinas, pero demostración de las más sólidas e incontrovertibles. Lo mismo opina el cura de mi aldea que, *con un sólo milagro*, dice él, está al cabo de la calle Fernandito, no sólo perora en el Ateneo, sino que después habla con su novia de la tesis del doctorado y del discurso del Ateneo. Y con esto cae para siempre en ridículo el mísero libre-pensador. ¡Está bueno eso de irse al pueblo a discutir con una muchacha la tesis del doctorado y la teoría de los milagros! Verdad es que Águeda también tiene sus argumentos, tomados probablemente de las *Cartas a un escéptico* o de las *Refutaciones* del P. Franco de la Compañía de Jesús, ¡Qué discursos, qué sermones! ¡Parece mentira que el autor de todas esas puerilidades pseudo-religiosas sea el mismo que hace hablar a Macabeo como Manzoni hacía hablar a *Renzo*!

El conflicto que existe en la novela podía resolverse de muchas maneras; pero el autor le tiene miedo y no le resuelve. Yo he leído muchas coplas en que un moro se prendaba de una nazarena; surgía, como era natural, el *conflicto* de la diversidad de religiones; pero al

cabo, en parte por la gracia de Dios, en parte por las gracias de la nazarena, el moro se convertía y veía como la luz la divinidad de Jesucristo y todos los misterios del dogma. No de otra manera cuando se pinta una batalla siempre es el enemigo el que come tierra, mientras los compatriotas parece que en vez de balas o lanzadas reciben confites. Fernando, después de consultar la librería —289→ de su padre, pues tiene el propósito de convertirse, si puede, se va a ver con el cura de Valdecines. Pero si en la librería de Peñarrubia faltaban los SS. PP., en la cabeza del cura de Valdecines tampoco están, y Fernando se convence de que a no ser por un milagro, de los que él negaba en el Ateneo, no es posible creer en Dios. En llegando a esta ocasión, el autor echa de ver que el *conflicto* no tiene arreglo y tira la casa por la ventana, o lo que es lo mismo, arroja por un despeñadero al libre-pensador que se mata, porque no encuentra la religión de los mayores de Águeda, y porque en Valdecines corre el chisme de que lo que busca el mediquillo de Perojales es la bolsa de doña Marta. En mi vida he visto ateo que se ahogara en tan poca agua como Fernando. Pase el inconveniente de la religión, aunque siempre quedaba la esperanza de que leyendo novelas de Pereda, Fernando llegara a convertirse, pero lo que es el obstáculo que le presenta la maledicencia, no debió acobardarle hasta el punto de echar por el atajo y estrellarse en las peñas de la Hoz. Ello, en fin, ¿qué se podía esperar de un orador que le cuenta a su novia lo que le sucede en el Ateneo, ni de un pensador que quiere consultar con los autores el caso de unas calabazas ortodoxas?

Algo más que Fernando vale su padre; es carácter más complejo, más real y que revela algún estudio de cierta clase de libre-pensadores, de esos que acaban por *redondearse*. Por desgracia, Peñarrubia padre tiene poco que hacer en la novela, y todo se vuelve hablar con afectado e impertinente *humorismo*, hasta que el peligro crece, en cuyo trance se manifiesta en el doctor muy natural y noble sentimiento, aunque no con la diligencia debida.

En suma: el Sr. Pereda se ha equivocado en absoluto por lo que toca a la intención de su libro. Ha escrito una novela monótona, fría,

inverosímil por querer seguir las huellas de escritores que tampoco han dado en el clavo, y por oponerse a otros que viven en regiones a que no debe aspirar el autor de *D. Gonzalo*. Pero en todo aquello que es de su jurisdicción, el artista admirable es hoy el mismo de siempre. Quien ha escrito *La hoguera de San Juan*, *Los trapillos de Macabeo* y tantas escenas de valor análogo, que no escasean en esta obra; quien ha descrito aquel despertar de los prados después de la lluvia y otros pasajes que recuerdan la novela de Manzoni y —290→ algunas poesías de Leopardi, tiene títulos suficientes para ser admirado, y hasta pueden perdonársele sus *pecados de trascendentalismo*, porque ha amado mucho y hecho amar las bellezas de la madre Naturaleza, tan ajena a los escrúpulos de monja y a los discursos del Ateneo.



# De burguesa a cortesana

Mi querida doña Encarnación: Ya sé que las de Pinto dijeron por ahí a los amigos, que las de Covachuelón no iríamos a las fiestas por falta de posibles o por falta de amor a los regocijos, como dice mi Juan que se llama eso; no haga V. pizca de caso, porque ya nos hemos encargado los sombreros, de esos que parecen de hombre, que son la última moda, según dijo la modista, que es de París de Francia, como si dijéramos; porque si bien ella no nació allá ni lo vio nunca con sus propios ojos, su marido es de pura raza parisién: con que figúrese V. Iremos, y tres más, lo cual, para evitarle a V. molestias de andar buscando casa y demás, nos iremos derechitos a la suya, y así se ahorra V. la incomodidad de tener que entenderse con fondistas y amas de huéspedes, que en estos días sacarán la tripa de mal año y pedirán por una habitación un ojo de la cara. Adjunta le remito la lista de las monadas y cachivaches que mi hija la mayor quiere que V. le tenga comprados para el mismo día que lleguemos; porque todo su prurito es que de cien leguas se la tome por una madrileña, porque ser provinciana es muy cursi, ya ve V.; y aunque yo le digo que lo que se hereda no se hurta, y que de casta le viene al galgo... y que una Covachuelón, que desciende de cien Covachuelones, aunque sea con el aire de la montaña puede tenérselas tiesas, en punto a buen tono y chiqq (*sic*), —292→ con la más encopetada cortesana, que puede ser hija de un cualquiera; digo que, a pesar de esto, la niña quiere que V. la tenga preparados esos trastos: y no es que aquí no haya guantes de esos que llegan hasta los hombros, porque también los vende la modista que tiene un marido de París; pero, qué quiere V., estas muchachas del día están perdidas por no ser de su tierra. Y mire V., en confianza, doña Encarnación, y aquí *inter nos*, como dicen los franceses, la chica está en estado de merecer, y aquí todos son pelagatos, no hay proporciones, ¿quién sabe si alguno de esos caballeros en plaza, de que tanto hablan los periódicos, se enamorará de mi niña? En ese caso, nos quedaríamos a vivir en Madrid, que es lo

que yo le digo a Juan; pero mi Juan es tan terco que no quiere abandonar este destino humilde, indigno de un Covachuelón, porque dice que es seguro y manos puercas. Como si no conociéramos el mundo, doña Encarnación, y no supiéramos que eso de gajes es cosa común a todos los destinos, con tal que haya buena voluntad. Yo, a decir la verdad, no sé de qué son esos caballeros en plaza; pero sin duda serán unos cumplidos caballeros, que apaleen el oro o por lo menos las fanegas de trigo, que todo es apalear. Demás de esto, mi Juan, que tiene mucho amor a las Instituciones, no perderá el tiempo durante nuestra estancia en esa, ni se dormirá en las pajas, porque el ministro le tiene ofrecido torres y montones; pero ojos que no ven... y así atenaceándole de cerca y no dejándole a sol ni a sombra, verá V. cómo se logra un ascenso, que buena falta nos hace, porque con este modestísimo sueldo y todas las manos que Juan quiera, no se puede vivir: y si no, ahora se ve, lo que es una deshonra, que para emprender un viaje a la Corte, con rebaja de precio y todo, la familia de un Covachuelón se halla obligada a vender los cubiertos de plata y algunas alhajas de los Covachuelones que fueron. Dígales, dígales V. a las de Pinto (sin contarles los de los cubiertos), cuánto hacen y pueden los de Covachuelón en alas o en aras (nunca digo bien esta palabra) de su amor a las Instituciones Aquí se ha corrido el rumor de que por culpa de Moyano ya no había fiestas; que ese señor, que dicen que es muy feo; y lo prueban, había aguado la función; pero no lo hemos creído, porque es imposible; Dios no puede consentir que mi hija se quede sin su caballero en plaza, porque eso sería como —293→ quedarse en la calle; ni mi esposo ha de pudrirse y pudrirme en este rincón oscuro; los Covachuelones pican más alto, y amanecerá Dios y medraremos; porque la mala voluntad de las de Pinto poco podrá contra los altos escrutinios de la Providencia, que a todas voces llama a los de Covachuelón a la Corte. Diga V. de mi parte al Sr. D. Juan, su marido (¡qué diferencia entre los dos Juanes! el de V. tan dócil, tan rico y tan amigo de su negocio), pues dígale V. que me busque sin pérdida de tiempo papeleta para todas partes: queremos verlo todo, lo que se llama todo, porque ¿a qué estamos?, no es cosa de vender una los cubiertos, para volverse luego dejando por ver alguna cosa. He

leído en *La Época* que los provincianos llegarían tarde para sacar papeleta: ¡qué sabrá ella! *La Época*; como si esos perdularios de gacetilleros, que son la perdición del país, hubieran de ser antes que nosotros, que servimos a la patria y a las instituciones, desde un rincón de España, con celo, inteligencia y lealtad, como decían los mismísimos liberales cuando dejaron cesante a mi marido. Sería de contar que la señora de Covachuelón e hija se quedaran sin papeleta para ver todo lo reservado y todo lo no reservado.

Hemos de verlo todo: dígaselo V. así a D. Juan: no rebajo nada.

¡Oh, quién fuera condesa, amiga mía! Pero de menos nos hizo Dios, y como Juan, el mío, ande derecho y en un pie, y haga lo que yo le diga, quién sabe a dónde podremos llegar, y si vendrá día en que yo le vea a él mismo hecho un caballero en plaza, título que me suena de perlas, y que no puedo quitármelo de la imaginación. No canso más; consérvese V. buena y no se olvide de los encarguitos. Su amiga de toda la vida que desea abrazarla pronto,

*Purificación de los Pinzones de Covachuelón.*

P. D. Le advierto a V. que Juan se muere por los caracoles, y le dará V. una sorpresa agradable si se los presenta para almorzar el día que lleguemos. Supongo que irán Vds. a esperarnos con los criados, porque llevaremos mucho equipaje, y esos mozos de cordel la confunden a una con una palurda y piden un sentido. Suya,

*Purificación.*

—294→

Otra P. D. Le advierto a V. que en las camisolas y en los pañuelos que le encargué el otro día para Juan, han de ponerse estas letras, P. Juan, que no significan Padre Juan, sino que Juan es marido de Purificación, como V. sabe. Un Covachuelón no podría poner en sus camisas unas simples iniciales como cualquiera. Expresiones a su Juan de V.

PURA.

Por la ortografía.

—[295]→

# De burguesa a burguesa

Pajares 1.º de Febrero.

Mi querida Visitación: Cuando esta llegue a tus manos estará tu pobre Pura, tu buena amiga, enterrada en vida, con no sé cuantos kilómetros de nieve sobre la cabeza. Nos ha cogido la mayor nevada del siglo en medio del puerto, y no podemos volver atrás ni llegar a nuestro bendito pueblo, del que ojalá no hubiéramos salido nunca. El correo lo llevan los peatones; yo he ofrecido el oro y el moro porque me pasara un peatón, y porque me pesaran en el estanquillo, para llegar a mi destino en calidad de certificado, costara los sellos que costara: imposible, me fue forzoso renunciar a mi proyecto, y aquí me tienes extraviada en el camino como carta de Posada Herrera. Mi Juan, ese hombre de bien, no hace más que dar pataditas en el suelo, soplarse las manos y exclamar de vez en cuando: ¡maldita sea mi suerte! ¡Calzonazos! Como si no fuera él la causa de todos nuestros males. Figúrate, tú, Visita, que lo primero que hace Juan en cuanto llegamos a Madrid es coger una pulmonía. Verdad es, que por más de veinticuatro horas la disimuló, para que yo no me incomodara y pudiese ver los festejos; pero buenos festejos te dé Dios: yo quería estar en todas partes a un tiempo, como es natural en tales casos; para esto es necesario correr mucho; pues nada, Juan no daba —296→ paso: que le dolía esto, que le dolía lo otro, y no se meneaba. Tomamos un coche para los tres, el cochero refunfuña y me dice no sé qué groserías respecto a si yo abultaba por cuatro, y Juan... ¡qué te parece! Juan no le rompió nada.

Se pone en movimiento aquel armatoste, y a los cuatro pasos el caballo... cae muerto. Juan se enfureció porque yo le eché a él la culpa; pelea tú con un hombre así: en fin, nos volvemos a casa, y doña Encarnación con una oficiosidad que me da mala espina, declara que Juan está malo y que debe acostarse; y se acuesta, y viene el médico, y

dice que mi esposo tiene pulmonía. Ya ves como todos se conjuraban contra mí. Adiós visitas al ministro, adiós ascenso, adiós quedarnos en Madrid. Añade a esto que doña Encarnación, que es una jamona muy presumida, no había comprado más que adefesios para mi hija, todo cursi y de moda del año ocho. Purita pataleó y echó la culpa a su papá, que efectivamente es quien nos trae en estos malos pasos de ser provincianas y tener que guiarnos por los envidiosos de Madrid. Pedíamos billetes a D. Juan, que si quieres; ni uno sólo había podido conseguir, y eso que amenazó con la dimisión de su destino; pero no dimitió: qué había de dimitir, si estos burócratas de Madrid no saben lo que es dignidad. Pero, dirás tú, y con razón, ¿por qué tú Juan había de necesitar que nadie mendigara billetes para su mujer? Es verdad, y en eso hablas como una Santa Teresa; pero Juan, nada, en su cama, queja que te quejarás, preparándose a bien morir y sin pensar en billetes, ni en caballeros en plaza, ni en ascensos, ni en todo eso que me trajo a la Corte en mal hora. En fin, Visita, no hemos visto nada, a no ser las iluminaciones, que valientes iluminaciones estaban; y se dio el caso de andar la familia de Covachuelón sin cabeza, porque la cabeza tenía malo el pulmón, de andar por aquellas plazuelas y calles de Dios, como unas cualesquiera, como unos papanatas, codeándose con la plebe y teniendo que dejar la acera a los que la llevasen, aunque fueran hijos del verdugo. Aquí no se respetan las clases, ni el abolengo, y no le conocen a una en la cara los pergaminos ni la categoría. No creas que el bullicio fue tan grande como dicen, y de mí te puedo asegurar que no grité viva nada, porque esto no es modo de tratar a la gente. ¿Te acuerdas de aquel D. Casimiro a quien sacamos diputado por los pelos, y gracias a estanquillos y chorizos de los decomisados? —297→ Pues, atúrdete, D. Casimiro, que tenía un paquete de entradas para todas partes, pasó junto a nosotros sin saludarnos, en un coche muy elegante, que no sé de donde lo habrá sacado ese pelagatos. Y dicen que la conciliación se arraiga y que esto va a durar: mira tú que postura de conciliación es esta, ni si lleva trazas de arraigarse un ministerio tan destartalado y montado al aire. Después de ver tanta farsa y tanto descaro no me quedaba más que ver, y quise volverme a mi tierra: el mismo día en que la enfermedad

de Juan hacía crisis, según dijo el médico, cogí a Juan por los pies, y lo vestí, y lo tapé, y escondí entre cinco mantas: *hice la crisis* yo, y nos metimos en el tren correo. Juan, dócil por la primera vez de su vida, se puso bueno en el camino, o por lo menos disimuló el mal; y aquí nos tienes con la nieve al cuello, en un lugarón que no tiene nombre en el mapa; yo furiosa, Purita desesperanzada de coger una proporción, y Juan dando pataditas en el suelo, soplándose los nudillos y murmurando a cada paso: ¡maldita sea mi suerte!

Si algún día llego a mi casita, y desempeño los cubiertos, y junto algunos cuartos procedentes de las manos de Juan, que él llama groseramente puercas, y pongo esos cuartos a réditos y saco una renta regular para ir tirando... te juro, Visita (tanto es lo que aborrezco la conciliación), te juro que presento la renuncia del destino de Juan y me declaro *ilegala*.

PURIFICACIÓN.

Por la ortografía.



# Don Gonzalo González de la Gonzalera

(Pereda)

Con mucho, pero con mucho vale más esta novela que *El buey suelto*.

El interés que allí apenas existe, en la última obra del señor Pereda es, si no muy intenso, suficiente para dar pábulo constante a la curiosidad del lector: la acción está bien compuesta, con habilidad y mucho tino; los caracteres, si no todos, los más importantes, son muy verosímiles, típicos, perfectamente dibujado alguno; y sobre todo, aquello en que más se luce el Sr. Pereda, la descripción de lugares, costumbres, modales, y cuanto el pintor realista cuida con más esmero, constituye el mérito peculiar de esta novela; que en punto a lenguaje y estilo poco dejará que desear al más exigente.

Esto me dicta la imparcialidad, y por mí ya puede el señor Pereda ser más reaccionario que el Gobierno, que como escriba con garbo y salero y nos dé muchos Patricios Rigüelta y muchas ferias de Pedreguero, yo me reiré de sus sermones, anti-parlamentarios y de sus cuchufletas contra la revolución de Setiembre.

¿Que el Sr. Pereda es reaccionario? Que lo sea. ¿Que opina como los brahmanes, que los labradores deben formar una casta inferior, incapaz e incapacitada para los negocios públicos? Que lo opine. Si no me propina sus lucubraciones de retrógrado[64] en artículos de *El Tiempo* o de *El Fénix*, sino —300→ diluidas y casi disipadas en una fábula que sirve de pretexto a hermosas y frescas descripciones de pintorescos parajes, de características costumbres y de tipos cómicos o sublimes, perdónole de todo corazón al autor sus *genialidades* de ultramontano, olvídome de sus débiles argumentos en pro del antiguo régimen, y aplaudo el arte con que me entretiene y me deleita; bendiciendo de paso la gallardía de su pluma, que tan lozano conserva

el buen hablar que en España solía ser corriente en tiempos pasados.

Conociendo la parte flaca del *D. Gonzalo González de la Gonzalera*, un agudísimo crítico de los del rebaño ortodoxo dijo que Pereda no se proponía ahora demostrar cosa alguna ni resolver problema que valga. Tal creo, es decir, tal aparento creer para no incomodarme y no echarlo todo a rodar. Pues bueno estaría que el autor se propusiera demostrarnos que los liberales somos unos pillos, punto más, punto menos, y que la vida política que queremos introducir en el pueblo rústico y urbano es nada más la confusión, el vicio, la rebeldía, la infamia y por contera el robo y el asesinato.

Si a Coteruco, Arcadia municipal, vinieron a desbaratar el idilio de que gozaba el procomún, aquel endemoniado estudiante y el soberbio indianete, amén del ingeniosísimo Rigüelta, nada dice eso contra la *gloriosa*, porque lo mismo que les dio a los intrigantes por la libertad, pudo haberles dado, si a mano viniera, por D. Carlos, y hubieran, en tal caso, soliviantado al pueblo so capa de unidad católica, y legitimidad, y otra porción de abstracciones, echando a perder la influencia justa del Sr. Pérez de la Llosia, que, pongo por caso, sería entonces liberal. Y D. Frutos, el cura, sería de la partida acaso, y los desmanes no hubiesen sido menores, y los mozos en vez de ir a la mies serían arrastrados a la facción, y al Sr. D. Román se le secuestrarían bienes y persona, etc., etc., sin olvidar la quema de los papeles del ayuntamiento, y aquello de levantarse con los fondos municipales y con el santo y la limosna. Todo pudo ser de todas maneras. Si el Sr. Pereda prefirió que los galopines y los necios alborotadores se afiliasen al partido de los *ensalzaos*, como dice el magnífico Rigüelta, con su pan se lo coma; pero según era Lucas, y según era D. Gonzalo, y según era Patricio, todo les hubiera convenido, y según los tiempos así las obras. Fueron liberales porque de esa mano —301→ corrían los vientos. Y punto aquí sobre este particular de las *tendencias* del libro. Piadosamente supongamos que el Sr. Pereda no le da importancia al que parece fin o propósito principal, y que ni siquiera ha querido detenerse a dar más lógica y más fuerza a los argumentos que a tal objeto apunta de soslayo.

La montaña, sus paisajes, sus costumbres, los tipos de sus habitantes, eso es lo que trae entre manos y de eso entiende el ameno escritor de quien trato. De lo que entiende como nadie.

Desde que nos coloca en el vericueto de Carrascosa nos hace asistir a un panorama, rico en colores, gracioso en los contornos de sus partes, de matices delicados, de oportuno claro-oscuro, de composición bien repartida y agrupada; el arte anda por allí como Pedro por su casa, y la hermosura de la forma, del ruido, nos hace olvidarnos, y en buen hora, de las pocas nueces.

La descripción del valle, la especial de Coturaco de la Rinconada, la particular de las casas de D. Lope, de D. Román y de D. Gonzalo, son de mano maestra; lo que está a los ojos comienza a hablar de lo que dentro habita, y cuando llegamos a la cocina de los Pérez de la Llosia, ya conocemos al dueño, sus gustos y sus méritos. Buena conversación la de la cocina; aquella familiaridad respetuosa, tan real y tan bella, la apuesta característica de D. Román y de Gerión; todo lo que allí pasa está bien dicho y es copia artística de la realidad. Como esto hay mucho bueno, por el estilo, en todo el libro, y mucho más que las escenas grotescas, fáciles para pluma menos experta, de la revolución coterucana, me agradan y admiran las que se refieren a la vida natural y ordinaria de aquellas comarcas montañesas.

Lo que se ve en la taberna parece cuadro de Ostade, así como la feria de Pedreguero, que en punto a paisaje es lo mejor de este libro y de otros muchos. Yo confieso que sin perderme iría de Carrascosa a la casa de la fragata, de allí a la Casona y de esta a ver a D. Román, todo lo tengo delante de los ojos; y a los vecinos del pueblo no se diga, porque los conozco como si los hubiera parido, y ojalá, que buen escritor sería yo entonces. Si yendo de la taberna a la alcaldía me encontraba en una calleja con dos aldeanos que estaban liando un cigarro y echando un párrafo, saludaríales por su nombre: —302→ adiós Gorio, adiós Carpio, diría: los saqué *por la pinta* y por el estilo en *auto a la plática de las personas*.

No crea, ni por pienso, el Sr. Pereda que no nos interesan la

*Cordera* y la *Galinda*; y mucho que sí, que puesto que poco hace tuve el honor de advertir al simpático novelista que Gedeón, *El buey suelto*, es un buey sin bendita la gracia, anónimo y sin parecido a fuerza de singular y único: no sucede lo mismo con estas vacas y vaqueros que son de la montaña, bien determinados y conocidos, y llenos de méritos para figurar en obras de arte. No es lo mismo crear un tipo que aspira a ser, y debe ser, por el propósito conocido del autor, representación típica de todos los congéneres, que describir y retratar, por modo de arte, determinadas realidades, conocidas, palpables. Querer pintar al celibato y retratar únicamente a D. Fulano de Tal, de estado soltero, es errarla, si al arte se mira; pero decir: vamos a la montaña, describamos sus paisajes, sus costumbres, sus tipos, y hacerlos ver y palpar es acertarla. Yo no conozco más que de paso la montaña; pero conozco mejor a Asturias, que tanto se le parece, y puedo declarar que Pereda sabe dar vida en el papel a todos aquellos cuadros de la Naturaleza, tan dignos de ser atendidos por la literatura y las demás artes.

Pero ya es tiempo de que lleguemos a los personajes.

D. Gonzalo.- Es el protagonista, pero se deja eclipsar por su lugar-teniente Patricio Rigüelta. De *La Gonzalera,* aunque da de bruces en la caricatura no pocas veces, es la copia exacta del indiano de María Pérez, que ya está de vuelta. Así hablan, así se contonean, así discurren, si aquello es discurrir. Pero no es D. Gonzalo ni el que está mejor, ni el tipo que ofrecía más dificultades.

D. Román.- Es la Providencia *literaria*: una Providencia, como todas las antropomórficas, un tanto autoritaria y oscurantista, por lo que mira a los intereses del Ágora. Es el personaje *tendencioso* de la obra, y resulta algo absoluto, pero no faltan rasgos que le dan en ocasiones calor de *humanidad*, como diría quien todos sabemos. El disgusto de la feria, en que su amor propio queda lastimado por culpa de las novillas, coloca a D. Román en la categoría de los personajes de carne y hueso que tan bien parecen en las novelas.

D. Lope (y vamos por categorías).- Es un *original* posible, —

303→ pero no muy verosímil: pocos rasgos, pero buenos. Cuando *habla* D. Lope, lo hace a las mil maravillas. Sentado sobre el *potro* de Carrascosa parece bien, es escultural y da un tono muy agradable al cuadro final del libro.

Lucas.- Este es el estudiante. Es embrollón, bullanguero, fanático, gárrulo, sin seso, pero no sin malicia, y lo que tiene de sagaz y artero no se aviene con tanto fanatismo y tanta necedad liberalesca; pudo ser energúmeno y ambicioso, que de esto se ve: pero tonto y listo en una pieza no cabe.

Patricio Rigüelta.- La obra maestra, Maquiavelo de campanario o diplomático de chaqueta, malvado sin conciencia, ni falta, carácter de una pieza, aunque sea tan mala, es uno de esos tipos en que cabe acumular tantos rasgos de belleza entre sombras: desesperación de las medianías, piedra de toque del verdadero ingenio. En las acciones y en las palabras de este personaje ha echado el resto Pereda, y bien puede tenerse por artista de monta después de haber ideado y *esculpido* (estilo fracmasón) a Patricio Rigüelta. La belleza de esta creación es de esas que niegan los estéticos ultramontanos (que también hay montes en esto de la estética), porque como va mezclada con el mal moral, juzgan que no existe. El valor de la obstinación, de la energía, de la constancia en los propósitos de la habilidad mañosa, crean belleza, y el contraste del mal, de la mala voluntad, da atractivo mayor a esta clase de obras artísticas, pese a todos los Jungmann del mundo.

D. Álvaro, D. Frutos, Apolinar, Magdalena, Osmunda, Gildo, Gerio, Toñazo, Carpio, Narda, Chisquín, y otros y otros personajes más o menos secundarios, darían ocasión, si hubiera espacio, para alabanzas unos, para censuras otros. Osmunda, la envidiosa, vale más que Magdalena, la virtud desabrida; Álvaro será buen mozo, pero es soso; Gerio y Carpio encantan al lector con su conversación, primero; pero cuando la repiten una y otra vez aburren un tanto. D. Frutos debió ser puesto por mí entre los notables: ¡qué bien se las vuelve al cuerpo al estudiante en lo alto de Carrascosa! Sus virtudes y su carácter son simpáticos. Gildo, secretario letrado, es digno hijo de su

ilustre padre Patricio Rigüelta.

Todos estos personajes, y otros muchos que no por omitidos son grano de anís, andan revueltos y seriamente interesados en la acción de la novela, que es importante, como dije, —304→ más que por el fondo del asunto, por la graduación y habilidosa marcha de los sucesos. Sin embargo, la exposición, al revés de lo ordinario, es más bella que el desenlace, que por causa de algunos capítulos lánguidos, y tal vez superfluos, deja el interés de capa caída.

No digo que un examen escrupuloso, para el que no tengo tiempo, dejará de descubrir defectos de bulto que yo omito señalar en *D. Gonzalo González*[65] *de la Gonzalera*: sobre todo, si volviéramos al propósito del autor podríamos ponerle como chupa de dómine por sus ínfulas de estadista a la oriental; pero todo esto ya no cabe discutirlo. Como tampoco protestar de ciertas alusiones que he creído ver en lo de «lirios cursis del valle, marimachos libres-pensadores, etc., etc.». Si el Sr. Pereda alude a lo que barrunto, ¡pobre Sr. Pereda, que con todo su ingenio, que es mucho, seguirá en vano las huellas de quien recorriendo los mismos parajes, nos llevaba en el aire, en un vuelo mágico, con la mirada fija en la hermosa tierra y la mente vuelta a los misterios del cielo! Siga, siga el Sr. Pereda paso a paso, aunque no vuele, que para todos habrá su pedacito de gloria, como no den en tirarse chinitas. Ya ve que, *neo* como una loma y todo, se le alaba cuando lo merece. Y eso sí; en lo de imitar con la pluma aquella pintoresca vida de la montaña, pocos habrá que le pongan el pie delante.

—[305]→

# Gloria

Primera parte

(Pérez Galdós)

Un distinguido crítico francés lamentaba, no ha mucho, la decadencia que sufre la novela en la literatura de su patria: a las sublimidades del genio, ha sucedido el mediocre *savoir faire*; a las grandezas a veces desmesuradas de la inspiración, han reemplazado los primorosos detalles de la habilidad; se han ido los genios de la novela francesa, han quedado algunos talentos; ya no se dice Balzac, Sué, Dumas, Hugo; se dice Feuillet, Droz, Theuriet, Cherbouliez[66]. Si antes se trataban en este campo de la literatura todos los problemas más altos, con excesivas pretensiones acaso y soluciones extremadas, pero siempre con miras levantadas y dotes superiores, ahora se prefiere un estrecho y modesto círculo, un horizonte limitadísimo para hacer acabadas labores de filigrana, irreprochables miniaturas. Tal autor se refugia, armado de microscopio, en un rincón de un alma, y de allí saca a la estampa un museo de curiosidades psicológicas; tal otro prefiere la naturaleza, y corre, con sus lienzos preparados, a cualquier pintoresco lugar —306→ de próximo o lejano departamento, y de allí vuelve con perfectas fotografías; parece que el tono consiste en limitarse; algún malicioso podría pensar que la moda nueva es un pretexto de la incapacidad: véase a Feuillet, pulido, elegante, gran anatómico de espíritus aristocráticos, ¡cómo vacila, cómo tropieza, cómo se derrumba, si de la pura psicología experimental de determinadas razas, quiere o necesita pasar a otras más anchas o trascendentales esferas! Son preferibles los Droz, los Theuriet con sus novelas *a la Ostade*, llenos de luz... como un gusano de luz, que no alumbra, que no basta para guiar en la oscuridad, pero que al fin es luz, como una estrellita nacida de una flor en los prados. ¿Acusa esto decadencia en el espíritu de la literatura francesa? Es

simplemente una mutación de cauce, prevista por la filosofía hegeliana; lo que va sucediendo en toda la historia también sucede en cada pueblo: primero se piensa con imágenes, después sin ellas; hoy Francia no necesita del arte para interesarse por las cuestiones graves de la civilización.

Renan, por ejemplo, escribe un libro de filosofía, más o menos sistemática, y su libro puede hacerse tan popular como una novela de Dumas en su tiempo.- En España hoy todavía, y fuera ilusiones, todo filósofo nace krausista, y por ende nebuloso y no muy limpio de conciencia: así lo cree el público grande, que es el gran público; lo cree primero porque sí, y luego porque muchos se lo dicen. ¿Quién compra un libro que no se entiende? Los pocos que pueden entenderlo, tampoco lo compran, porque esos saben hacerlos, y si no los hacen es porque tampoco los venden. El pueblo sabe un poco de filosofía por las discusiones del Congreso; pero allí está mezclada con demasiadas alusiones personales, y siempre se la llama a la cuestión. Consecuencia que saca el pueblo: la filosofía es una cosa que estorba para hacer leyes. ¿Y qué queda? El terreno vastísimo de la amena literatura, y dentro de esta la dilatada zona de la novela; de aquí no puede desterrar a la filosofía ni el Gobierno.- Se le dice al pio lector: el vago misticismo inspirado por imprudentes enseñanzas engendradoras de orgullo y aspiraciones falsas, ¿sabes cómo se llama? Se llama D. Luis de Vargas. ¿Y sabes cuál es el destino de ese ideal nebuloso que se cree abocado a imposibles grandezas? Pues es el casarse con *Pepita Jiménez*.

—307→

Cuando la filosofía se llama *Pepita Jiménez*, no se olvida jamás. Es providencial este florecimiento de la novela entre nosotros, auge y resurrección que nadie pone en duda dentro ni fuera de España. Algunos autores, pocos todavía -pero ya serán muchos-, sintiéndose llenos de fuerzas adecuadas, han emprendido la meritoria empresa de remover y conmover la conciencia nacional, y hablando a la fantasía de nuestro pueblo con poderosas imágenes, llenas de frescura,

originalidad y *sabor de patria*, despiertan en él los dormidos gérmenes del pensamiento reflexivo de un sueño de siglos. Porque no hay que olvidar que no toda la filosofía es científica, ni siquiera metódica, ni escolástica siquiera; hay también la filosofía de todos los días y de todas las horas: es el pensamiento moviéndose, aunque no quiera, viendo y juzgando, aun a su pesar, que son los de la razón unos ojos que no tienen párpados, y no hay lo de cerrar los ojos si se trata del alma. España, desde el siglo XVI, no ha dejado de filosofar; lo que hizo fue filosofar de la peor manera posible: tuvo un sistema, a saber: que no se debía pensar. Para este modo de filosofía, que podía llamarse filosofía necesaria, sirven admirablemente las obras literarias, y la novela *tendenciosa* o filosófica, o como se quiera, es ahora en nuestro país de gran oportunidad.

La primera filosofía, aun en este aspecto vulgar, es la filosofía de lo absoluto (aunque fuese para negarlo), y así lo han comprendido nuestros buenos novelistas, que por esta razón y otras no menos atendibles y que miran al tiempo actual y a las condiciones de nuestra raza, han tratado el problema religioso bajo uno u otro aspecto en sus principales producciones. En esta que llamamos filosofía necesaria, la religión es considerada muy pronto, y principalmente en sus relaciones con subordinadas esferas. De ello están convencidos los restauradores del género literario a que venimos refiriéndonos, y nada menos que a esa altura han colocado su obra. Alarcón, en su más alabada novela *El Escándalo*, trata el problema religioso en sus relaciones con la conciencia moral; Valera, en *Pepita Jiménez* y en las *Ilusiones del doctor Faustino*, por múltiples respectos, habla de religión con una especie de panteísmo literario; Pérez Galdós, en *Gloria*, la más reciente y la mejor de sus producciones, atiende exclusivamente a la religión. La novela modernísima española ha empezado, pues, —308→ por donde debía empezar; no ha podido ser más oportuna cuando los franceses confiesan que la suya degenera, se empequeñece, notamos con placer purísimo que la nuestra se acrisola, se ennoblece y se levanta... Pero no nos ciegue el orgullo; ellos ya han[67] pasado por aquí, Juan Valjean podría ser abuelo de Gloria.

## - I -

No por establecer comparaciones, más odiosas que en todo en literatura, sino por atender al valor y representación de *Gloria* y su autor en la novela española contemporánea, recordaremos los antecedentes literarios de la obra que debe ocuparnos. Mientras Pérez Galdós escribía sus episodios nacionales, pudo con justicia la crítica española y extranjera elogiar sus talentos, que eran muchos, señalarle como uno de nuestros mejores novelistas; títulos sobrados tenía para ello sin salir de los límites que él mismo parecía haberse trazado; nadie podría negarle aptitud para más altas empresas; acaso meditando mucho en sus episodios se vislumbraban ráfagas de genio superior, profundidades de su pensamiento, que pronto desaparecían a la vista, tal vez porque el escritor juzgaba que *non erat hic locus*; pero tampoco se podía, en rigor, atribuir a tales obras la importancia y trascendencia[68] de otras novelas que, coetáneas, aparecían en nuestra patria, abordando unas resueltamente la cuestión religiosa y moral, y otras, aunque de soslayo, con más profunda intención, los más arduos problemas de ese orden. Por la utilidad inmediata de los episodios nacionales, por la novedad y oportunidad del intento, por la felicidad del desempeño, ya muchos colocaban a Pérez Galdós sobre todos: tal lector, cansado de leer novelas alemanas, inglesas, francesas y norte-americanas, llenas de arduos problemas morales, psicológicos y hasta teológicos, volvía con placer, y como por descanso y solaz, la fantasía a estas ricas, frescas y salpimentadas narraciones, y hallaba más sabrosa su lectura que todas las filosofías del mundo más o menos —309→ entreveradas. Mas si esto sucedía a unos pocos, la mayor parte de los lectores, que no saben alemán y, aunque lo sepan, quieren pensar en español, necesitaban una novela también nacional, pero que tratara esas cuestiones cosmopolitas, *católicas*, que son la esencia de la vida. En atención a esto, los episodios no estaban a la altura de otras obras. Alarcón daba *El Escándalo* a la estampa, y el espíritu público, entonces como ahora, muy atento al orden de ideas que esa obra inspira, apoderose de ella con avidez, y se leyó y se comentó por todos. Fue un acontecimiento en la literatura. Pero dentro del

problema religioso moral, ¿qué representaba *El Escándalo*? La solución del pasado y con fórmula bien concreta y conocida: el jesuitismo. El P. Manrique, un jesuita, es providencia de la obra y convierte y purifica al libre pensador Fabián Conde, un libre pensador que seduce marquesas casadas y engaña a niñas inocentes. Bien conoce el P. Manrique, según lo expresa con sonrisa desdeñosa, las obras de Kant, de Hegel, de Buchner (primoroso salto) y *tutti quanti*, y por consiguiente no necesita decirle Fabián de dónde saca su irreligiosidad y anejas fechorías. Nada importa todo esto para que la novela de Alarcón sea notable; lo es y de interés sumo. Si el arte podía darse por contento, no así los intereses más caros de nuestra civilización. Los partidarios de la tradición y de la autoridad estaban de enhorabuena; tenían un novelista filósofo *trascendental*, que resolvía los más apurados casos de conciencia con el criterio de Loyola y simbolizaba el libre pensamiento en un mozalbete aturdido, calavera... aunque de buen corazón; un corazón tan bueno que le llevaba, después de mil tropiezos, al redil santo, abdicando de mil errores que no tenía, porque en realidad Fabián Conde había pensado poco en las cosas de allá arriba. Fácil triunfo. Pero si los jesuitas nos llevaban un compañero, que no merecía en realidad rescate, tomaba la revancha D. Juan Valera, que engalanando con mil afeites y cosméticos del misticismo más deslumbrador a la sin par *Pepita Jiménez*, bien alcoholada con ensueños de la gloria, la presentaba seductora, irresistible a los pasmados ojos de D. Luis de Vargas, inverosímil seminarista, conquista preciosa que con armas y bagajes se pasaba a nuestras filas, abandonando por siempre las aéreas moradas y escalas místicas. Mucho salimos ganando: Fabián Conde era el peor de los —310→ libres pensadores, no lo era en rigor; Luis de Vargas era un colegial, de tan bueno, imposible. Mas no todo era ventura: si Valera llevaba indiscutible ventaja a Alarcón en la profundidad de las concepciones, en el alcance de sus miras y hasta en los recursos del arte; si era también cierto que se colocaba enfrente del tradicionalismo, no era, por desgracia o por fortuna, bien definida su actitud. Valera es así, va con el pensamiento y con las consecuencias de sus creaciones muy lejos, acaso demasiado lejos, pero no quiere

manifestarlo en sus palabras; hasta pretende que no nos demos por enterados: si se le dice que *Pepita Jiménez* significa tal cosa, lo niega, asegura que no es más que la historia de una viuda que se llamaba así. Es claro que no lo creemos, ni él lo dice para que se le crea. Pero esa reserva, esos circunloquios, si acaso sirven para hacer más picantes sus obras y sublimar con el misterio el pensamiento del autor, le dañan por otros lados, porque pierde en diafanidad y precisión y se enajena las simpatías de muchos espíritus francos y graves. Ni siquiera nos atrevemos a desear que Valera borre estos lunares en sus escritos; tal vez el encanto inefable que produce el conjunto se debe en mucho a esa manera del autor de *Pepita Jiménez*; no queramos disipar el encanto. Además, es innegable que Valera ha llegado muy adentro en los *subterráneos del alma*, y como él no puede llevar el sol consigo, ¿qué mucho que allí no vea del todo claro?

Pero sí nos es lícito, y hasta obligado, celebrar la aparición de otro escritor de no inferiores vuelos, que sabe y quiere sin ambages, perífrasis ni pretericiones, colocarse en nuestro campo enfrente del enemigo, peleando por una bandera conocida y desplegada a todos los vientos: este escritor es el inspirado autor de *Gloria*.

## - II -

De Orbajosa[69] a Ficóbriga media gran distancia; Orbajosa, la ciudad episcopal metida en el corazón de España, representa el fanatismo de nuestro pueblo en todo su horror, sin atenuaciones, acompañado de numerosos satélites que nunca dejan —311→ de seguirle: la hipocresía, la fiereza, la tenacidad, la ignorancia pretenciosa y otras malas pasiones; allí vive el fanatismo tal como es, tal como le han hecho en la historia las causas múltiples de que se origina.

Doña Perfecta es la más real figura, el tipo de nuestra mujer fanática, cuando en su aberración nadie hay que le vaya a la mano.- En Ficóbriga, villa risueña junto al Cantábrico, el negro fantasma ha

desaparecido; el fanatismo, si existe, es vergonzante; en vez de aquellos sombríos personajes, como el penitenciario, Caballuco, doña Perfecta, se nos presenta una familia ilustrada, de buen tono, de agradable trato, de sentimientos elevados y caritativos sobre toda comparación. Los Lantiguas son unos cumplidos caballeros. D. Ángel Lantigua, obispo allá en Andalucía, es la mayor gloria de Ficóbriga y un verdadero pastor de almas; jamás olvida que lleva el cayado en la mano. El *pasce agnos meos* resuena sin cesar en sus oídos. Su hermano D. Juan es un ilustre sabio, jurisconsulto, orador y una de las mejores plumas puestas al servicio de la causa tradicional. Sus ocupaciones en esta vida, abandonados ya el bufete y el foro, se reducen a escribir una obra monumental y educar en el temor de Dios a Gloria, que no tiene madre, y concentra en su padre y en su tío el obispo todos los afectos humanos de su alma. El autor nos ha pintado *con amore* esta familia. Si en D. Juan se nota alguna fatuidad, semejante falta, casi imposible de evitar en su género de vida, queda borrada por mil cualidades excelentes. El sello común, lo que imprime carácter en esta familia, es la religiosidad; pero repetimos, nada de fanatismo, a lo menos en el sentido vulgar y corriente de la palabra. Los demás personajes *de la parte de acá*, es decir, españoles, católicos, son todos secundarios: el cura, D. Silvestre Romero, natural de los Picos de Europa, sacerdote por conservar la renta de ciertas capellanías, no es un modelo de párrocos, pero sí un hombre franco, noble, y que se atrae universales simpatías; pescador y cazador por vocación, tiene en su poder los medios y artificios suficientes para concluir con toda la fauna de mar y tierra; es también gran cazador de votos, y en odio al parlamentarismo, pone en juego todas sus trampas para dar la victoria a D. Rafael de Horro, candidato a la mano de Gloria y a la diputación a Cortes por Ficóbriga, todo en beneficio de la santa causa de la religión. —312→ D. Rafael, de quien no volveremos a hablar, es ya un personaje repugnante; el D. Jacintito de *Doña Perfecta* un poco medrado; pero su papel en la novela es casi insignificante, si bien está trazado de mano maestra. D. Juan Amarillo, Harpagón cristianísimo, beato forrado en amuletos de oro, es un hipócrita repugnante, mero instrumento en la fábula. Se ve claramente que el autor ha querido

representar las ideas que van a luchar en su obra por medio de espíritus levantados, dignos de ellas, no por caracteres rebajados, pervertidos, a cuyas malas pasiones pudiera atribuirse la catástrofe que ha de sobrevenir.

El preludio de esta catástrofe es una tempestad: entre relámpagos, traído por un rayo, pudiera decirse, entra en el hogar tranquilo y cristiano de los Lantiguas, Daniel Morton, el primer náufrago del *Plantagenet*, el Mesías del corazón de Gloria, *un judío*.

Gloria le esperaba hacía mucho tiempo, muchas profecías habían hablado en su corazón del amante que se acercaba; pero aquella niña espiritual, de viva imaginación, de pensamiento sutil y levantado, que por obediencia y sumisión procuraba sofocar en su alma gérmenes infinitos de ideas y sentimientos superiores; aquella niña abandonaba los libros, porque su padre temía en ella el prurito de juzgar, la fiebre del discernimiento; aquella niña, en fin, que cuando Morton se le aparece, es «como un ave que tiene las alas cortadas», al despertar para el amor, despierta a mil dolores, a sobresaltos y amarguras sin cuento, porque de nuevo le crecen las alas, la voz de la rebelión le grita de nuevo en los oídos: levántate, piensa, sublévate. ¡Pobre Gloria! Ella, tan religiosa, tan católica, apenas empieza a amar, en cuanto tiende el vuelo por las regiones sublimes... cae sin quererlo en la herejía; su tío el obispo nota horrorizado que Gloria se halla en pleno latitudinarismo. Pero ¿por qué? ¿En qué consiste mi error?, pregunta con espanto la niña. ¡Ahí es nada! Amar a un hereje (entonces no se sabe todavía que es judío), y lo que es peor, pretender amarle en Jesús, pensar que todos pueden salvarse profesando con sinceridad una religión, sea la que sea... ¡latitudinarismo!, ¡herejía! Aquellas ideas que a Gloria le parecen tan religiosas, tan puras, tan sublimes, están condenadas terminantemente en las Encíclicas *Qui pluribus* y *Singulari quadam*, en las Alocuciones — 313→ *Ubi primun* y *Maxima quidem*, y, por último, en las Letras apostólicas *Multiplicis inter*. ¡Qué horror! A pesar de tantos latines y tantas condenaciones, Gloria no puede desechar aquellas ideas que ha despertado en ella el amor de un hereje; matará el amor mismo, pero

las ideas no puede. ¿Cómo si son médula de su pensamiento, si son ella misma? El obispo, que es un santo, transige en todo menos en esto; no concibe que así se rebele la razón de su sobrina, tan dócil hasta aquel día. Lo que hace Gloria por amor a su padre y a su tío, es callar en adelante, fingir una sumisión de su inteligencia que no existe; ellos se dan por satisfechos, creen que aquella docilidad es obra de la gracia. Por un accidente vuelve Daniel Morton, vuelve en otro día de tempestad; ahora el rayo cae sobre la casa de Lantigua. Gloria, que ya ha sido hipócrita por debilidad, sucumbe; al ángel se le rompen las alas; se ha combatido en ella la herejía, no la pasión que se daba por muerta, y hereje y apasionada, Gloria ve su honra en los brazos del infiel, de un judío. No basta eso; el último estrago de la tempestad es más horrible; el último rayo estalla sobre la frente del padre amoroso. D. Juan de Lantigua sucumbe al dolor de ver a su hija deshonrada por un judío. Guerra de titanes, que diría Víctor Hugio; cada uno de estos grandes personajes lleva lo absoluto en su alma, y el choque tiene que ser pavoroso y la catástrofe inmensa. Aquí ningún hombre tiene la culpa de nada; tienen la responsabilidad las ideas: por eso esta obra nos parece de gran importancia, a pesar de sus modestas apariencias. El Sr. Pérez Galdós desarrolla en el escenario de un idilio una tragedia de la fatalidad más espantable, más ciega; una fatalidad que llega a los espíritus. ¿Qué familia católica podrá presentarse más ilustrada, más sinceramente religiosa que esta de Lantigua? D. Ángel es un bienaventurado; don Juan, aunque más humano, está lejos de ser un fanático vulgar, es un hombre de convicciones arraigadas y pulidas con el estudio; Gloria es un alma purísima de belleza celestial; Morton es un dechado de virtudes y nobles cualidades, tan profundamente religioso como Gloria y los suyos: por eso mismo, porque todos son fieles representantes de sus doctrinas, encarnaciones de su credo, la catástrofe es inevitable, lógica y de grandísima enseñanza. Aquí está el principal mérito del autor, mérito insigne: la realización de su obra nada ha —314→ quitado al primordial pensamiento; en el producto artístico se trasparenta la idea con toda diafanidad, sin una sola mancha. A esa armonía del fondo y la forma es a lo que debe aspirar el artista que busca la belleza. La mayor parte

de las veces los poetas que personifican un ideal o individualizan una cuestión de la vida social, religiosa, etc., pretendiendo probar algo, pierden el tiempo y el trabajo, porque el ejemplar escogido es defectuoso. Fabián Conde, el protagonista de *El Escándalo*, no es la personificación digna y exacta del hombre del siglo, del libre pensador, como ya hemos notado; el Dr. Faustino, carácter complejo y trazado con gran habilidad, también degenera y deja de representar lo que el autor se había propuesto. Pérez Galdós ha logrado en este respecto (el principal tratándose de lo que se trata) la mayor victoria; la concepción de esta novela, que se llama *Gloria*, es muy grande, muy bella, muy importante; el desempeño, lleno de dificultades, ha sido felicísimo, casi diríamos perfecto.

Esta buena fortuna del Sr. Pérez Galdós redunda, no sólo en bien de su fama y de la belleza de su obra, sino de la idea que defiende el novelista con tanto denuedo. En *Gloria* hay una lógica inflexible, que nace de la verdad de la idea en que se inspira y aparece merced a la sabia conducción del pensamiento, que ni un momento se oscurece ni mezcla con elementos extraños. Esa lógica puede originar dolorosos pero saludables combates en muchas conciencias, si se paran a meditar las enseñanzas de la novela que examinamos.

Yo no sé si habrán sido análogas reflexiones las que han llevado a un ilustre crítico a la afirmación categórica de que *Gloria* es una de las mejores novelas españolas contemporáneas; de todos modos, mucho nos lisonjea el hallarnos conformes con la opinión de tan autorizado escritor.

## - III -

Si no nos sintiéramos ya temerosos de haber cansado la atención de los lectores, podríamos emprender ahora, explicado el que nos parece principal pensamiento, la análisis literaria de esta obra. Sin detenernos en tan vasta materia, sí diremos que el Sr. Pérez Galdós ha sabido ayudarse en el desempeño —315→ de su trabajo de todos los

elementos que podían enriquecer su pensamiento y darle relieve. Es *Gloria* un cuadro de tan acabados términos, de toques tan inspirados y oportunos, tan discretamente pensado, con tal gracia concluido, que sería difícil quitar ni poner cosa alguna. De los caracteres ya hemos hablado, aunque sólo lo preciso para hacer comprensible la idea principal. Gloria, nunca bastante admirada, es el tipo de belleza femenil más hermoso que ha engendrado la fantasía de nuestros novelistas, y superior sin duda a otras muchas heroínas ya célebres en nuestra literatura contemporánea. Aquella niña que siente dentro de sí algo que es acaso el genio; que quiere someter a la autoridad su conciencia y no puede, y que arroja los libros por no juzgar, y sigue juzgando de todo con fiebre de discernimiento, aquella alma enamorada sin saber de qué, pero que al fin

*Ve cuajarse en el viento su esperanza,*

y amante y correspondida, promete sofocar su amor, porque también la autoridad lo exige, y que necesitando amar algo, vuelve su corazón del lado de los recuerdos y adora en la memoria de los hermanitos muertos; esa Gloria, que a todo renuncia menos a pensar la verdad y a hacer el bien, águila enjaulada como mísera avecilla, víctima, en fin, de uno de esos grandes errores que viven en la historia siglos y siglos porque viven respetados; esa Gloria, que cada cual quisiera encontrar en su camino para llenar vacíos del corazón que pocas veces se colman, es perfectísima imagen de la mujer más pura, más noble, de la mujer digna en su pensamiento, como en su cuerpo, como en sus sentimientos. ¡Y Gloria, sin saberlo, llega a ser hereje y contumaz, y por consiguiente indigna de la absolución del obispo, aquel santo implacable, que tiene caridad ardiente para todas las cosas, menos la más grande, la conciencia! ¡Gloria hereje! Fuerte es la lección, pero profunda y saludable la enseñanza.

Daniel Morton, el judío, está sin duda llamado a desarrollar más su carácter en la parte segunda de la novela, que aún no conocemos; pero ya en la primera se presenta como espíritu digno del amor de Gloria: Morton ya no es, como el ingeniero de Doña Perfecta,

indiferente en religión, libre pensador —316→ secularizado; es tan sectario como Gloria, y aunque tiene la tolerancia exterior de las formas, es intolerante como un rabí en el fondo de sus creencias. El autor ha escogido la religión judaica para Morton porque así el conflicto es mayor, la dificultad de la avenencia insoluble dentro de los respectivos credos: además, el tipo posible, verosímil, real de un libre pensador intransigente en materia de conciencia, que ni por fórmula se atempera a las exigencias del catolicismo, ofrecía mayores dificultades, porque para muchos tal personaje es un mito, y sobre todo, los esfuerzos que se le exigen en la sociedad del día son tales, que si ha de vencer en la lucha, donde él combata no puede haber otro héroe superior ni igual: en la novela *Gloria* no cabía el personaje que indicamos, y así el autor ha hecho bien en no oscurecer la figura de su protagonista con otra concepción de más fuerza. El Sr. Pérez Galdós cuenta con facultades bastantes para escribir la novela de ese hombre de cuyos combates en la vida dio un bosquejo el señor A... en su *Minuta de un testamento*.

Merecerían artículo aparte la composición de *Gloria*, la traza del plan, la profundidad y hermosura de los pensamientos, el movimiento y vida de las escenas, que, sin perder un punto el interés, se suceden, ya graciosas, ya patéticas, ya tiernas, ya sublimes.

El lenguaje es natural, puro, sin afectación de ningún género, y revela en su autor un espíritu franco, noble, varonil, apasionado, tierno; pero si hace falta, sutil, observador, satírico. Es un vicio, por desgracia, muy común en nuestros escritores, el amaneramiento; aun los más expertos y concienzudos se dejan arrastrar por el demonio de la afectación. Pérez Galdós, acaso el único, se ha librado de esta lepra general. Si alguna vez se quiso atribuir esta ventaja a frialdad, palidez, pobreza de estilo, ¿quién ahora se atrevería a sostener otro tanto? Pérez Galdós debe su naturalidad, que ha de contribuir no poco a la vida de sus obras, no a la inopia, a la rectitud y seriedad de su talento y de su corazón. Sin preciarnos de médicos del alma, nos atrevemos a asegurar que este ilustre ingenio se halla exento de ciertas debilidades y achaques que suelen ahogar en flor muchas esperanzas de las letras.

Un escritor que con tan grande talento, con tan sano criterio y con tan altas miras se consagra, denodado y decidido, al servicio —317→ de la justicia, de la verdad y de la belleza, es ya gloria de las letras y adalid de la civilización.

La verdad y la belleza; este era el lema del insigne autor de *Guillermo Meister*; el autor de *Gloria*, peleando bajo tal bandera, acaba de conquistar sus mejores laureles.

—[318]→ —[319]→

# Un lunático

Entendámonos: no es cosa mía el llamar lunático al señor F. Flórez, sino pura broma del interesado, que se ha puesto ese mote, sin duda por modestia y porque no se diga que en este país de cabezas montadas al aire, aspira él a la dignidad de honrosa excepción.

Pero no ha de valerle la modestia; no hay tal lunático, quiero decir, el lunático no lo es, es un hombre de los pocos que logran escapar de ese Scylla de Babia sin caer en el Caribdis de Leganés. En pocas palabras, el lunático tiene todas sus potencias en su sitio.

¿Quieren Vds. que lo pruebe? El gobierno no se ha acordado de él para darle una cruz simple ni compuesta. Es un hombre.

Pero este hombre tiene un apéndice, y en eso está su debilidad.

Tengo el honor de sentarme en el teatro Español en la misma fila de butacas que el Lunático. Cierta noche en que Parreño hacía las delicias de sus apasionados los alabarderos, llevé conmigo al Español a un amigo provinciano.

-Mira, aquel es el Lunático, le dije.

El provinciano miraba sin convencerse.

-¿Dudas?

-Sí... porque... ¿y el perro?

-El perro no lo conozco, no lo trae al teatro. Creo que lo —320→ trajo en un estreno de Echegaray; pero el perro *aulló*; Ramón Nocedal se aprovechó de esta sensibilidad canina para desacreditar el neo-romanticismo, y el Lunático ha renunciado a formar el gusto estético de su perdiguero. Ahora viene al teatro con D. Peregrín.

Efectivamente; D. Peregrín estaba a su lado.

El Lunático debería hablar menos de su perro... y debería prescindir de D. Peregrín.

¿Por qué no encarga al Sr. Fernández Flórez las revistas teatrales? Las haría mucho mejores. Lo que más falta[70] le hace a D. Peregrín, es lo que más avalora el mérito literario del Lunático, el instinto infalible, y esa prudencia, y hasta diría... *escama* literaria, que tanto sirve a los expertos y que deben procurarse los bisoños. Sólo el genio puede ser exagerado impunemente. El Lunático sabe limitarse en punto a crítica, ya sea de las costumbres, ya de la literatura, y en esa prudencia exquisita consiste el no sé qué del Lunático; no en los chistes ni en el estilo, un tanto rebuscado algunas veces.

Me preguntaba el amigo provinciano.

-¿Se le ha muerto su tío al Sr. Fernández Flórez?

-No sé -respondí-; ¿por qué lo preguntas?

-Como ya no le escribe... y hace mal, si vive, porque es bueno siempre estar bien con los parientes.

Tiene razón mi amigo: el tío de Fernández Flórez era lo que se llama un tío en Indias: si el distinguido publicista hubiera continuado su correspondencia con su señor tío, probablemente sacaría en conclusión una buena herencia, en merecida reputación, contante y sonante.

El tema de los *lunes*, por fuerza tiene que llevar al amaneramiento y al *traperismo* literario, si se permite la palabra, que no se debe permitir. Me explicaré: llamo traperismo literario al oficio enojoso y ruin de buscar entre las nonadas que diariamente sirven de comidilla a los desocupados, algo que sirva para *hacer cuartillas*, trapos que se convierten en papel emborronado. Que se escapa un toro, o un tigre, o un cajero... pues ya se sabe, el Lunático tiene que esgrimir el magín para encontrarle el chiste a la escapatoria, que maldito el chiste

que tendrá para el que se meció en la cuna del toro, para el que tembló, como cualquiera temblaría, en presencia del tigre, o para el amo de la caja, que se quedó sin cajero y sin cuartos.

—321→

Claro que el Lunático, la mayor parte de las veces, encuentra el chiste que busca; pero da lástima verle trabajar en tan ardua empresa, cuyo resultado no es digno ni del esfuerzo ni del mérito absoluto del esforzado escritor.

Una inteligencia privilegiada que se sacrifica de tal modo en aras del mal gusto ajeno, es un espectáculo deplorable. En Francia y en otros países, los humoristas de buena ley, de cuya madera está hecho el Lunático, no necesitan revolver zarandajas ni escribir crónicas a vuela pluma para obtener la atención pública y el consiguiente provecho; en obras más o menos extensas, con asuntos siempre dignos de estudio, en fin, con desarrollo y plan realmente artísticos, trabajan, y medra su fama, y algo, y mucho, gana la literatura. Pero aquí es axiomático; los libros no se venden, las revistas se leen muy poco, los trabajos que no sean de cortísimas dimensiones se pasan por alto, y el escritor necesita, para ser oído, imitar el estilo del telégrafo. De ahí el estilo cortado que también el Lunático se ve muchas veces obligado a emplear. Y lo peor no es eso, sino que las ideas también tienen que responder a la premura del autor, nada profundo, nada delicado, nada que consista en la gracia del pensamiento, cuya expresión no siempre puede acumularse en dos renglones.

Pero el éxito decide siempre, y es natural; se lleva al mercado lo que se vende, y el Lunático ha tenido que dejar las *Cartas a mi tío*, en que había algo de lo que aquí se pide, y ha seguido con sus revistas de Madrid, que todos leen y saborean, sin notar que esa curiosidad y favor hacen gran daño al gusto en general, y a las dotes del escritor en particular.

*Económicamente* considerada la cuestión, el Lunático hará bien

en *confeccionar* sus chistes al vapor mientras se los pida al público; pero yo tengo derecho para quejarme de la suerte, que no deja aprovechar en obras mejores, de mejor gusto y más importancia, talentos innegables que posee el director de los *Lunes*.

En todo lo dicho, mi ánimo no ha sido ofenderle ni en lo más mínimo de su susceptibilidad; lo del perro, que puede haberle parecido mal, no por él sino por el perro, lo retiro si quiere, aunque advertiré, de paso, que el acompañarse de tan fiel compañero es una costumbre que no desdora un buen nombre. Carlos V tenía un perro, Alfonso Karr tenía un perro, —322→ y el ilustre Juan Publo, el mejor de los humoristas, también tenía un perro que jamás se separaba de su lado. Cuando el príncipe Pío convidaba a comer en su castillo de Bayrentk a Juan Publo, este ponía por condiciones que se convidara también a su perrito, y se le convidaba en toda forma; si los cortesanos se quejaban, el príncipe decía: «bien puede ceder la etiqueta de palacio ante los caprichos del genio». Y cedía.

*Mutatis, mutandis*, y quitando el *fierro* que haya que quitar, yo vería sin escándalo que el Lunático llevara su perro a los estrenos.

Todo... menos D. Peregrín. No olvidar eso.

—[323]→

# El diablo en Semana Santa

Como un león en su jaula bostezaba el diablo en su trono; y he observado que todas las potestades, así en la tierra como en el cielo y en el infierno, tienen gran afición al aparato majestuoso y solemne de sus prerrogativas[71], sin duda porque la vanidad es flaqueza natural y sobrenatural que llena los mundos con sus vientos, y acaso los mueve y rige. Bostezaba el diablo del hambre que tenía de picardías que por aquellos días le faltaban, y eran los de Semana Santa.

Tal como se muere de inanición el cómico en esta época del año, así el diablo espiraba de aburrido; y no bastaban las invenciones de sus palaciegos para divertirle el ánimo, alicaído y triste con la ausencia de bellaquerías, infamias y demás proezas de su gusto.

Según bostezaba y se aburría, ocurriósele de pronto una idea, como suya, diabólica en extremo; y como no peca S. M. *in inferis* de irresoluta, dando un brinco como los que dan los monos, pero mucho más grande, saltó fuera de sus reales, y se quedó en el aire muy cerca de la tierra, donde es huésped agasajado y bien quisto por sus frecuentes visitas.

Fue la idea que se le ocurrió al demonio, que por entonces comenzaba la tierra madre a hincharse con la comezón de dar frutos, yéndosele los antojos en flores, que lo llenaban todo de aromas y de alegres pinturas, ora echadas al aire, y eran —324→ las alas de las mariposas, ora sujetas al misterioso capullo, y eran los pétalos.

Bien entiende el diablo lo que es la primavera, que antes de ser diablo fue ángel, y se llamó luz bella, que es la luz de la aurora, o la luz triste de la tarde, que es la luz de la melancolía y de las aspiraciones sin nombre que buscan lo infinito. Lo que sabe el diablo de argucias, díganlo San Antonio y otros varones benditos, que lucharon con fatiga y sudor entre las tentaciones del enemigo malo y

las inefables y austeras delicias de la gracia. Claro es que al atractivo celestial nada hay comparable, ni de lejos, y que soñar con tales comparaciones es pecar mortalmente; pero también es cierto que aparte de Dios, nada hay tan poderoso y amable, a su manera, como el diablo; siendo todo lo que queda por el medio, insulso, tibio y de menos precio, sea bueno o malo. Para todo corazón grande, el bien, como no sea el supremo, que es Dios mismo, vale menos que el mal, cuando es el supremo, que es el demonio.

Al ver que brotaba la primavera en los botones de las plantas y en la sangre bulliciosa de los animales jóvenes, se dijo, esta es la mía, el diablo, gran conocedor de las inclinaciones naturales. Aunque le teme y huye, no quiere el diablo mal a Dios, y mucho menos desconoce su fuerza omnipotente, su sabiduría y amor infinito, que a él no le alcanza, por misterioso motivo, cuyo secreto el mismísimo demonio respeta, más reverente que algunos apologistas cristianos. Y así, mirando al cielo, que estaba todo azul al Oriente y al Poniente se engalanaba con ligeras nubecillas de amaranto, decía el diablo con acento plañidero, pero no rencoroso, digan lo que quieran las beatas, que hasta del diablo murmuran y le calumnian, digo que decía el diablo: Señor, de tu propia obra me valgo y aprovecho: tú fuiste, y solo tú, quien produjo esta maravilla de las primaveras en los mundos, en una divina inspiración de amor dulcísimo y expansivo, que jamás comprenderán los hombres, que son religiosos por manera ascética: ¿y qué es la primavera, señor? Un beso caliente y muy largo que se dan el sol y la tierra, de frente, cara a cara, sin miedo. ¡Pobres mortales!, los malos, los que saben algo de la verdad del buen vivir están en mi poder, y los buenos, los que vuelven a ti los ojos, Dios Eterno, quiérente de soslayo, no con el alma entera; no entienden —325→ lo que es besar de frente y cara a cara, como besa el sol a la tierra, y tiemblan y vacilan, y gozan de tibias delicias, más ideadas que sentidas; y acaso es mayor el placer que les causa la tentación con que yo les mojo los labios, que el alabado gozo del deliquio místico, mitad enfermedad, mitad buen deseo...

Comprendió el diablo que se iba embrollando en su discurso, y

calló de repente, prefiriendo las obras a las palabras, como suelen hacer los malvados que son más activos y menos habladores que la gente bonachona y aficionada al *verbo*.

Sonrió S. M. infernal con una sonrisa que hubiera hecho temblar de pavor a cualquier hombre que le hubiese visto: y varios ángeles, que de vuelta del mundo pasaban volando cerca de aquellas nubes pardas donde Satanás estaba escondido, cambiaron por instinto la dirección del vuelo, como bandada de palomas que vuelan atolondradas con distinto rumbo al oír el estrépito que hace un disparo cuando retumba por los aires. Mira el diablo a los ángeles con desprecio, y volviendo enseguida los ojos a la tierra, que a sus pies se iba deslizando como el agua de un arroyo, dejó que pasara el Mediterráneo, que era el que a la sazón corría hacia Oriente por debajo, y cuando tuvo en el nadir a España, dejose caer sobre la llanura; y como si fuera por resorte, redújose, con el choque de la caída, la estatura del diablo, que era de leguas, a un escaso kilómetro.

El sol escondía en lejanos términos y sus encendidos colores reflejábanse en el diablo de medio cuerpo arriba, dándole ese tinte mefistofélico con que solemos verle en las óperas, merced a la lámpara Drumont o a las luces de bengala. Puso el Señor de los Abismos la mano derecha sobre los ojos y miró en torno, y no vio nada a la investigación primera; mas luego distinguió de la otra parte del sol como la punta de una lanza enrojecida al fuego. Era la punta de una torre muy lejana. En unos doce pasos que anduvo viose el diablo muy cerca de aquella torre que era la de la catedral de una ciudad muy antigua, triste y vieja, pero no exenta de aires señoriales y de elegancia majestuosa. Tendiose cuan largo era por la ribera de un río que al pie de la ciudad corría (como contando con las quejas de su murmullo la historia de su tierra) y estirando un tanto el cuello, con postura violenta, —326→ pudo Satanás mirar por las ventanas de la catedral lo que pasaba dentro. Es de advertir que los habitantes de aquella ciudad no veían al diablo tal como era, sino parte en forma de niebla que se arrastraba al lado del río perezosa, y parte como nubarrón negro y bajo que amenaza tormenta y que iba en dirección

de la catedral desde las afueras. Verdad es que el nubarrón tiene la figura de un avechucho raro, así como cigüeña, con gorro de dormir; pero esto no lo veían todos y los niños, que eran los que mejor determinaban el parecido de la nube, no merecían el crédito de nadie. Un acólito de muy tiernos años, que había subido en compañía del campanero a tocar las oraciones, le decía: -Sr. Paco, mire V. este nubarrajo que está tan cerca, parece un aguilucho que vuelve a la torre, pero trae una alcuza en el pico; vendrá por aceite para las brujas. Pero el compañero, sin contestar palabra ni mirar al cielo, daba la primer campanada, que despertaba a muchos vencejos y lechuzas dormidos en la torre. Sonaba la segunda campanada solemne y melancólica y los pajarracos revolaban cerca de las veletas de la catedral; el chico, el acólito, continuaba mirando el nubarrón, que era el diablo; y a la campanada tercera seguía un repique lento, acompasado y grave, mientras que los otros campanarios de la ciudad vetusta comenzaban a despertarse y a su vez bostezaban con las tres campanadas primeras de las oraciones.

Cerró la noche, el nubarrón se puso negro del todo, y nadie vio las ascuas con que el diablo miraba al interior de la catedral por unos vidrios rotos de una ventana que caía sobre el altar mayor, muy alumbrado con lámparas que colgaban de la alta bóveda y con velas de cera que chisporroteaban allá abajo.

El aliento del diablo, entrando por la ventana de los vidrios rotos, bajaba hasta el altar mayor en remolinos, y movía el pesado lienzo negro que tapaba por aquellos días el retablo de nogal labrado. A los lados del altar, dos canónigos apoyados en sendos reclinatorios, sumidos los pliegues del manteo en ampuloso almohadón carmesí, meditaban a ratos y a ratos leían la pasión de Cristo. En el recinto del altar mayor, hasta la altísima verja de metal dorado con que se cerraba, nadie más había que los dos canónigos: detrás de la verja, el pueblo devoto, sumido en la sombra, oía con religiosa atención las —327→ voces que cantaban las *lamentaciones*, los inmortales *trinos* de Jeremías. Cuando el monótono cántico de los clérigos cesaba, tras breve pausa, los violines volvían a quejarse acompañando a las *niñas*

*de coro*, tiples y contraltos, que parecían llegar a las nubes con los ayes del *Miserere*. Diríase que cantaban en el aire, que se cernían las notas dadas en la bóveda, y que de pronto, volando, volando, subían hasta desvanecerse en el espacio. Después las voces del violín y las voces del colegial tiple emprendían juntas el vuelo, jugaban, como las mariposas, alrededor de las flores o de la luz, y ora bajaban las unas en pos de las otras hasta tocarse cerca del suelo, ora, persiguiendo también, salían en rápida fuga por los altos florones de las ventanas a través de las cortinas cenicientas y de los vidrios de colores. Nuevo silencio: cerca del altar mayor se extinguía una luz de varias colocadas en alto, sobre un triángulo de madera sostenido por un mástil de nogal pintado. Entonces, como risas contenidas, pero risas lanzadas por bocas de madera, se oían algunos chasquidos; a veces los chasquidos formaban serie, las risas eran carcajadas; eran las carcajadas de las carracas que los niños ocultaban, como si fueran armas prohibidas preparadas para el crimen. El incipiente motín de las carracas se desvanecía al resonar otra vez por la anchurosa nave el cántico pesado, estrepitoso y lúgubre de los clérigos del coro.

El diablo seguía allí arriba alentando con mucha fuerza, y llenaba el templo de un calor pegajoso y sofocante: cuando oyó el preludio inseguro y contenido de las carracas, no pudo contener la risa, y movió las fauces y la lengua de modo que los fieles se dijeran unos a otros: -¿Será el carracón de la tierra? ¿Pero por qué le tocan ahora? Un canónigo, mientras se limpiaba el sudor de la frente con un pañuelo de hierbas, decía para sí: -¡Este Perico es el diablo, el mismo diablo; pues no se ha puesto a tocar el carracón del campanario! Y todo era que el diablo, no Perico, sino el diablo de veras, se había reído. El canónigo, que sudaba, miró hacia el retablo y vio ya el gran lienzo negro que se movía; volvió los ojos a su compañero, sumido en la meditación, y le dijo en voz muy baja y sin moverse: -¿Qué será? ¿No ve V. cómo se menea eso?

El otro canónigo era muy pálido. No sudaba ni con el calor que hacía allí dentro. Era joven; tenía las facciones hermosas —328→ y de un atrevido relieve; la nariz era acaso demasiado larga, demasiado

inclinada sobre los labios y demasiado carnosa; aunque aguda, tenía las ventanas muy anchas, y por ellas alentaba el canónigo fuertemente, como el diablo allí arriba. «No es nada -contestó sin apartar los ojos del libro que tenía delante-, es el viento que penetra por los cristales rotos». En aquel momento todos los fieles pensaban en lo mismo y miraban al mismo sitio; miraban al altar y al lienzo que se movía, y pensaban ¿qué será eso? Las luces del triángulo puesto en alto se movían también, inclinándose de un lado a otro alrededor del pábilo, y brillaban cada vez más rojas, pero como envueltas en una atmósfera que hiciera difícil la combustión. El canónigo viejo se fue quedando aletargado o dormido; la misma torpeza de los sentidos pareció invadir a los fieles, que oían como en sueños a los que en el coro cantaban con perezoso compás y enronquecidas voces. El diablo seguía alentando por la ventana de los vidrios rotos. El canónigo joven estaba muy despierto y sentía una comezón, que no pudo dominar al cabo; pasó una mano por los ojos, anduvo en los registros del libro, compuso los pliegues del manteo, hizo mil movimientos para entretener el ansia de no sabía qué, que le iba entrando por el corazón y los sentidos; respiró con fuerza inusitada, levantando mucho la cabeza... y en aquel momento volvió a cantar el colegial que subía a las nubes con su voz de tiple. Era aquella voz, para los oídos del canónigo inquieto, de una extraña naturaleza, que él se figuraba así, en aquel mismo instante en que estaba luchando con sus angustias: era aquella voz de una pasta muy suave, tenue y blanquecina; vagaba en el aire, y al chocar con sus ondas, que la labraban como si fueran finísimos cinceles, iba adquiriendo graciosas curvas, que parecían, más que líneas, sutiles y vagorosas ideas que suspiraban entusiasmo y amor: al cabo, la fina labor de las ondas del aire sobre la masa de aquella voz, que era, aunque muy delicada, materia, daba por maravilloso producto los contornos de una mujer, que no acababan de modelarse con precisa forma; pero que, semejando todo lo curvilíneo de Venus, no paraban en ser nada, sino que lo iban siendo todo por momentos. Y según eran las notas, agudas o graves, así el canónigo veía aquellas líneas que son símbolo en la mujer de la idealidad más alta, o aquellas otras que toman  sus encantos del ser ellas

incentivo de más corpóreos apetitos.

Toda nota grave, era, en fin, algo turgente, y entonces el canónigo cerraba los ojos, hundía en el pecho la cabeza y sentía pasar fuego por las hinchadas venas del robusto cuello; cuando sonaban las notas agudas, el joven magistral (que esta era su dignidad) erguía su cabeza apolina, abría los ojos, miraba a lo alto y respiraba aquel aire de fuego con que se estaba envenenando, gozoso, anhelante, mientras rodaban lágrimas lentas de sus azules ojos, llenos de luz y de vida.

Aunque la voz del colegial cantaba en latín los dolores del Profeta, el magistral creía oír palabras de tentación que en claro español le decían:

«Mientras lloras y gimes por los dolores de edades enterradas después de muchos siglos, las golondrinas preparan sus nidos para albergar el fruto del amor.

»Mientras cantas en el coro tristezas que no sientes, corre loca la savia por las entrañas de las plantas, y se amontona en los pétalos colorados de la flor, como la sangre se traspasa en las mejillas de la virgen hermosa.

»El olor del incienso te enerva el espíritu; en el campo huele a tomillo, y la espinera y el laurel real embalsaman el ambiente libre.

»Tus ayes y los míos son la voz del deseo encadenado; rompamos estos lazos, y volemos juntos; la primavera nos convida; cada hoja que nace es una lengua que te dice: 'ven, el misterio dionisíaco te espera'.

»Soy la voz del amor, soy la ilusión que acaricias en sueños; tú me arrojas de ti, pero yo vuelo en la callada noche, y muchas veces al huir en la oscuridad enredo entre sus manos mis cabellos: yo te besé los ojos que estaban llenos de lágrimas que durmiendo vertías.

»Yo soy la bien amada, que te llama por última vez: ahora o nunca. Mira hacia atrás, ¿no oyes que me acerque? ¿Quieres ver mis

ojos y morir de amor? ¡Mira hacia atrás, mírame, mírame!...».

Por supuesto que todo esto era el diablo quien lo decía y no el niño del coro, como el magistral pensaba. La voz, al cantar lo de, ¡mírame, mírame!, se había acercado tanto que —330→ el canónigo creyó sentir en la nuca el aliento de una mujer (según él se figuraba que eran esta clase de alientos).

No pudo menos de volver los ojos y vio con espanto detrás de la verja, tocando casi con la frente en las rejas doradas, un rostro de mujer del cual partía una mirada dividida en dos rayos que venían derechos a herirle en sitios del corazón deshabitados. Púsose en pie el magistral sin poder contenerse, y por instinto anduvo en dirección de la verja cerrada. A nadie extrañó el caso, porque en aquel momento otro canónigo vino de relevo y se arrodilló ante el reclinatorio.

Aquella imagen que asomaba entre las rejas era de la jueza, que así llamaban a doña Fe por ser esposa del magistrado de mayor categoría del pueblo.

Bien la conocía el magistral, y aun sabía no pocos de sus pecados, pues ella se los había referido; pero jamás hasta entonces había notado la acabadísima hermosura de aquel rostro moreno. Claro es que al magistral, sin las artes del diablo, jamás se le hubiera ocurrido mirar a aquella devota dama, famosa por sus virtudes y acendrada piedad.

Cuando el canónigo, sin saber lo que hacía, se iba acercando a ella, un caballero de elegante porte, vestido con esmerada riqueza y gusto, y ni más ni menos hermoso que el magistral mismo, pues se le parecía como una gota a otra gota, se acercó a la jueza, se arrodilló a su lado, y acercando la cabeza al oído de un niño que la señora tenía también arrodillado en su falda, le dijo algo que oyó el niño sólo y ya le hizo sonreír con suma picardía. Miró la madre al caballero, y no pudo menos de sonreír cuando le vio posar los labios sobre la melena abundosa y crespa de su hijo diciendo: ¡hermoso arcángel!- El niño, con cautela y a espaldas de la madre, sacó de entre los pliegues de su

vestido una carraca de tamaño descomunal, en cuanto carracas, y sin más miramientos, en cuanto vio que otra luz de las del triángulo se apagaba, trazó en el viento un círculo con la estrepitosa máquina y dio horrísono comienzo a la revolución de las carreras: no había llegado, ni con mucho, el momento señalado por el rito para el barullo infantil, pero ya era imposible contener el torrente; estalló la furia acorralada, y de todos los ángulos del templo, como gritos de los euménides, salieron de las fauces de madera los discordantes ruidos, sofocados antes, rompiendo al fin —331→ la cárcel estrecha y llenando los aires en desesperada lucha unos con otros, y todos contra los tímpanos de los escandalizados fieles.

Y era lo que más sonaba y más horrísono estrépito movía la carcajada del diablo, que tenía en sus brazos al hijo de la jueza y le decía entre la risa: Bien, bravo, ja ja ja, toca, eso, ra, ra, ra, ra...

El niño, orgulloso de la revolución que había iniciado, manejaba la carraca como una honda, y gritaba frenético: ¡Mamá, mamá, he sido yo el primero! ¡Qué gusto, qué gusto! Ra, ra, ra. La jueza bien quisiera ponerse seria, a fuer de severa madre; pero no podía, y callaba y miraba al *hermoso arcángel* y al caballero que le sostenía en sus brazos, y oía el estrépito de las carracas como el ruido de la lluvia de primavera, que refresca el ambiente y el alma. Porque precisamente en aquel día había esta señora sentido grandes antojos de algo extraordinario, sin saber qué; algo, en fin, que no fuera el juez del distrito; algo que estuviera fuera del orden; algo que hiciese mucho ruido, como los besos que ella daba al arcángel de la melena; más todavía, como los latidos de su corazón, que se le saltaba del pecho, pidiendo alegría, locuras, libertad, aire, amores... carracas. El magistral, que había acudido con sus compañeros de capítulo a poner dique a la inundación del estrépito, pero en vano, fingía, también en balde, tomar a mal la diablura irreverente de los muchachos, porque su conciencia le decía que aquella revolución le había ensanchado el ánimo, le había abierto no sabía qué válvulas que debía tener en el pecho, que al fin respiraba libre, gozoso. Ni el magistral volvió a pensar en la jueza, ni la jueza miró sino con agradecimiento de madre

al caballero que se parecía al magistral, a quien había mirado la espalda aquella noche antes de que entrase el caballero.

Los demás devotos, que al principio se habían indignado, dejaron al cabo que los *diablejos* se despacharan a su gusto: en todas las cosas había frescura, alegría; parecíales a todos que despertaban de un letargo; que un peso se les había quitado de encima, que la atmósfera estaba antes llena de plomo, azufre y fuego; y que ahora con el ruido se llenaba el aire de brisas, de fresco aliento que rejuvenecía y alegraba las almas.- Y ra, ra, ra, ra, los chicos tocaban como desesperados. Perico —332→ hacía sonar el carracón de la torre, y el diablo reía, reía como cien mil carracas.

* * *

Lo cierto es que el demonio tenía un plan como suyo; que la jueza y el magistral estuvieron a punto de perderse, allá en lo recóndito de la intención por lo menos; pero como al diablo lo que más le agrada son las diabluras, en cuanto se le ocurrió al chico de la jueza la tentación de tocar la carraca a deshora, todo lo demás se le olvidó por completo, y dejando en paz, por aquella noche, las almas de los justos, gozó como un niño con la tentación de los inocentes.

Cuando Satanás, a la hora del alba, envuelto por oscuras nubes, volvía a sus reales, encontró en el camino del aire a los ángeles de la víspera. Oyeron que iba hablando solo, frotándose las manos y riendo a carcajadas todavía.

-¡Es un pobre diablo! -dijo uno de los ángeles.

-¡Y ríe! -exclama otro-. ¡Y ríe en la condenación eterna!...

Y callaron todos, y siguieron cabizbajos su camino.

**1**

[Esta edición presenta la siguiente enmienda y corrección respecto a la paginación del original:

La página 321 corresponde a la página 319 del original; a partir de aquí continúa la numeración errónea hasta el final de la obra. (N. del E.)]

<<

---

**2**

[Sin cursiva en el original. (N. del E.)]

<<

---

**3**

[«conjugen» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**4**

Voraz incendio el monasterio asola.

Esto dice Blasco. (N. del A.)

<<

---

**5**

[«otra» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**6**

Este artículo es fragmento de un libro en preparación. (N. del A.)

<<

---

**7**

[«tarscurridos» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**8**

[«Becker» *sic* en el original. (N. del E.)]

< <

---

**9**

[«le» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**10**

[«su» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**11**

[«reló» *sic* en el original todas las veces, en vez de «reloj». (N. del E.)]

< <

---

**12**

*La rica hembra* está escrita en colaboración de Guerra y Orbe (Aureliano); pero pensando con prudencia se puede atribuir lo mucho bueno que tiene la obra a Tamayo. D. Aureliano, bien lo sabe Dios, no es poeta. (N. del A.)

< <

---

**13**

[«los» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**14**

[«Rosch» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**15**

[«ensoñorea» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**16**

[«Shakspeare» *sic* en el original varias veces, en vez de «Shakespeare». (N. del E.)]

<<

---

**17**

[«slava» *sic* en el original, en vez de «eslava». (N. del E.)]

<<

---

**18**

[«contradiciones» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**19**

V. el artículo: Tamayo. (N. del A.)

<<

---

**20**

Tamayo y G. Gutiérrez, callan; Ayala, quizá el más perfecto, no tiene carácter especial de escuela ni ha creado un teatro; Sellés empieza. (N. del A.)

<<

---

**21**

[«umbarles» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**22**

El efecto, cuando es bello, es un legítimo resorte que no han sabido comprender los filósofos cursis del «efectismo».- Para ser bello el efecto, ha de ser natural, pero no necesario, y esto es lo que se olvida. (N. del A.)

<<

---

**23**

V. el artículo *Del Teatro*. Esta teoría se presenta allí ya modificada. (N. del A.)

<<

---

**24**

V. el artículo *Del Teatro*. (N. del A.)

<<

---

**25**

[«Mecrocéfalo» en el original. (N. del E.)]

<<

**26**

[«aquellla» en el original. (N. del E.)]

<<

**27**

[«endacasílabos» en el original. (N. del E.)]

<<

**28**

[«dichos» en el original. (N. del E.)]

<<

**29**

[«yo» en el original. (N. del E.)]

<<

**30**

Véase la crítica de *Todo por mi padre*, de Fígaro. (N. del A.)

<<

**31**

[«esplenderoso» *sic* en el original, en vez de «esplendoroso». (N.

del E.)]

<<

---

**32**

Véase el «Desván del cielo» por Clarín, que aquí se publicará en breve. (N. de. A.)

<<

---

**33**

[«Nos» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**34**

[«prestablecidas» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**35**

[«contrarestar» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**36**

[«prestablecidas» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**37**

[«servió» *sic* en el original, en vez de «sirvió». (N. del E.)]

<<

---

**38**

Sea todo por Dios. (N. del A.)

<<

---

**39**

[«comueven» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**40**

[«excentridades» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**41**

[«vesosímiles» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**42**

[«pusilámine» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**43**

[«rascible» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**44**

[«urgando» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**45**

[«sigular» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**46**

[«Dikens» *sic* en el original, en vez de «Dickens». (N. del E.)]

<<

---

**47**

[Sin cursiva en el original. (N. del E.)]

<<

---

**48**

Cuando esto se escribía no se habían publicado los cinco cantos de *Los buenos y los sabios*, el mejor poema de Campoamor. (N. del A.)

<<

---

**49**

[«Oradada» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**50**

[«amres» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**51**

[«abverbial» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**52**

Excepción de esto es *Los buenos y los sabios*.- V. mi artículo *La lírica y el Naturalismo* en «Los lunes» de *El Imparcial*. (N. del A.)

< <

---

**53**

[«tenderán» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**54**

[«deficencia» *sic* en el original, en vez de «deficiencia». (N. del E.)]

< <

---

**55**

[«darte» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**56**

[«adipto» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**57**

[«perseguió» *sic* en el original, en vez de «persiguió». (N. del E.)]

< <

---

**58**

[«exsiva» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**59**

*¡Gloria! ¡Pepita Jiménez!* ¡Qué fortuna para nuestra literatura poseer ya estas personificaciones de determinados ideales, reducidos a indelebles creencias artísticas! ¡Qué nuevo es esto de que personajes de novelistas españoles modernos sirvan de materia para esos análisis, que críticos expertos, no yo ciertamente, pueden hacer, como se ve todos los días que lo hacen con extrañas obras críticos extraños! (N. del A.)

< <

---

**60**

[«comenzón» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**61**

[«Rosch» en el original. (N. del E.)]

< <

---

**62**

[«perfeto» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**63**

[«Peñarubia» en el original, varias veces. (N. del E.)]

<<

---

**64**

[«retrógado» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**65**

[«*Genzalez*» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**66**

Este artículo, escrito hace muchos años, es uno de los primeros del autor, inocente *idealista de cátedra* entonces. Hoy considera novelistas de primer orden a Flambert y Zola, honra de la novela francesa. (N. del A.)

<<

---

**67**

[«ha» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**68**

Otro error. Los *Episodios Nacionales* valen tanto como lo que más valga de cuanto se ha escrito en España en nuestro tiempo. (N. del A.)

<<

---

**69**

Lugar de la acción de *Doña Perfecta*. Véase acerca de esta novela un artículo de *Los Lunes de El Imparcial* del Sr. González Serrano. (N. del A.)

<<

---

**70**

[«falte» en el original. (N. del E.)]

<<

---

**71**

[«prerogativas» en el original. (N. del E.)]

<<

---